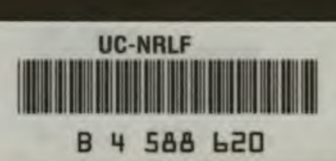
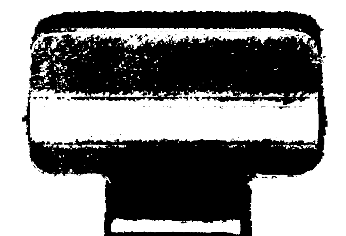

UC-NRLF
B 4 588 620


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA







АЛЕКСАНДРЪ АМФИТЕАТРОВЪ.

A. AMFITEATROFF : Die Kunst und die Gegenwart.

ИСКУССТВО
и русская современность.

Лекція въ Высшей Русской Школѣ общественныхъ наукъ въ Парижѣ, прочитанная въ пользу парижской кассы русскихъ эмигрантовъ.

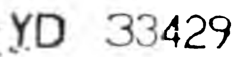
Изданіе автора.

Jacob P...kofsky

Цѣна 50 сант.

ЖЕНЕВА.
1905.


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA



ИСКУССТВО

И РУССКАЯ СОВРЕМЕННОСТЬ.

Среди безчисленныхъ интеллигентныхъ забастовокъ, извѣстія о которыхъ ежедневно приносятъ намъ русскія газеты, выдѣляются своею оригинальностью, а для многихъ и неожиданностью, забастовки слушателей въ учебныхъ заведеніяхъ, посвященныхъ изящнымъ искуствамъ, — и, на первомъ планѣ и съ особенно яркою энергіей, въ консерваторіяхъ. Еще въ началѣ января, до ужасной бойни 9-го и 10-го числа, открывшей новую эру русской революціи, я имѣлъ честь получить отъ группы ученицъ и учениковъ петербургской консерваторіи и нѣкоторыхъ прикосновенныхъ къ ней частныхъ музыкальныхъ курсовъ письмо съ приглашеніемъ высказаться, какъ я смотрю на роль и долгъ людей искусства въ потокѣ наступившихъ и наступающихъ событій, потому что къ участію любимцевъ музъ въ гражданской бурѣ наше общество относится, якобы, спорно. По условіямъ русской цензуры я не могъ напечатать своего мнѣнія и отвѣтилъ частнымъ письмомъ. Съ тѣхъ поръ спорный вопросъ десятки разъ возвращался ко мнѣ то тѣмъ, то другимъ единичнымъ поводомъ, увѣряя множествомъ повтореній, что онъ гораздо шире, чѣмъ звучитъ, и надо говорить о немъ, какъ о вопросѣ принципіальномъ и общемъ.

Одинъ изъ поводовъ, наиболѣе рѣзко подчеркнувшій мнѣ силу внутренняго разлада, какимъ текущія событія должны отражаться въ душѣ русскаго художника, былъ таковъ. Въ Ниццѣ я имѣлъ свиданіе съ однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ артистовъ русской



лирической сцены. Я знаю хорошо гражданскія убѣжденія этого человѣка: онъ — крестьянскаго происхожденія, сынъ народа по крови, демократъ по духу, пролетарій, вышедшій въ люди стихійною силою таланта, какъ дорогой всѣмъ намъ Максимъ Горькій, съ которымъ онъ, кстати, и большой пріятель. Но онъ — артистъ императорскихъ театровъ и связанъ съ ними крѣпкимъ контрактомъ. При нашей встрѣчѣ, я замѣтилъ, что большого, чуткаго, умнаго человѣка этого нѣчто грызетъ внутри, грызетъ остро, обидно, больно, стыдно и, разумѣется, не могъ не догадаться о причинѣ. Противорѣчія чувства и мысли съ житейскимъ положеніемъ не прошли даромъ богатырской натурѣ: цѣльность ея воспринимала изгибъ компромисса, горя стыдомъ и болью. И мы, безъ словъ, безмолвнымъ инстинктомъ взаимопониманія, условились не касаться этого больного изгиба въ своихъ бесѣдахъ. Да, и что бы я могъ ему сказать? Посовѣтовать нарушить компромиссъ, разорвать контрактъ и освободить себя отъ ненавистнаго званія? Но я зналъ очень хорошо и подробно, что для артиста такой поступокъ былъ бы равносиленъ страдальческому подвигу самоотреченія, сопряженнаго не только съ матеріальнымъ разореніемъ, но и съ крушеніемъ огромной и полезной дѣятельности въ томъ искусствѣ, которое для него второе отечество и которое онъ такъ беззавѣтно любитъ. Героизмъ самоубійственныхъ подвиговъ прекрасенъ, когда онъ, естественнымъ порывомъ убѣжденнаго желанія, самостоятельно родится въ душѣ человѣка, но рекомендовать ближнему своему: зарѣжь себя и заколи собственною рукою свое любимое дѣтище, растопчи свое дорогое дѣло! — отвѣтственность слишкомъ щекотливая, я не чувствовалъ въ себѣ ни охоты къ ней, ни права. Итакъ, мы молчали. Но вотъ, однажды, когда мы, темнымъ вечеромъ, шагали по набережной и слушали море, и каждый молча думалъ о своемъ, — у него, моего друга, откровенно вырвалась, какъ звѣрь изъ худо запертой клѣтки, мысль вслухъ:

— А что, если меня заставятъ пѣть «Жизнь за Царя»?!

Возможность эта поразила меня, какъ наглядный, конкретный примѣръ политической силы, незримо разлитой даже въ самомъ отвлеченномъ изъ свободныхъ искусствъ, — въ музыкѣ, и политической отвѣтственности, въ которую она способна внезапно воплощаться для человѣка, чувствующаго себя не уединеннымъ Робинзономъ на таинственномъ островѣ Тихаго Океана, но гражданиномъ среди гражданъ. И, въ утѣшеніе своему другу-артисту, я могъ только сказать:

— Нѣтъ, я думаю, теперь не заставятъ!



Покуда, это слабое утѣшеніе, — утѣшеніе случая, а не принципа — оказывается весьма дѣйствительнымъ. Внимательно слѣдя за текущимъ опернымъ репертуаромъ по газетамъ Петербурга, Москвы, Кіева и Одессы, я могу засвидѣтельствовать, что вотъ уже нѣсколько мѣсяцевъ, какъ «Жизнь за Царя» совершенно исчезла съ русскихъ лирическихъ сценъ, — и это, конечно, не случайность. Въ то время, какъ русское общество споритъ, политическое ли дѣло музыка, и прилично ли музыкантамъ волноваться общественными интересами и сообразоваться съ ними въ жизни искусства, правительственный опытъ давно рѣшилъ вопросъ въ смыслѣ утвердительномъ: да, политическое, и очень.

Наша лирическая сцена была политическою съ самой раннеѣ зари своей. Комическія оперы Аблесимова («Мельникъ, колдунъ, обманщикъ и сватъ»), Лукина и Княжнина («Сбитеньщикъ»), съ музыкой Булана и Фомина, внесли въ русскій екатерининскій театръ начала народности и демократическій духъ. Съ подмостокъ Эрмитажа крѣпостная оперная пѣвица Лизанька Сандунова высмѣивала въ сатирической импровизаціи, «при аплодисманахъ партера и метаніи на сцену кошельковъ», всемогущаго вельможу-волокиту, графа Безбородко. Сама Екатерина II пользовалась оперною сценою для злыхъ политическихъ сатиръ на Потемкина и Густава, короля Шведскаго. Мощная эпопея отечественной войны наполнила театры патріотическими опе-





рами. Высшимъ и много позднѣйшимъ примѣромъ ихъ явился «Иванъ Сусанинъ» Катерины Альбертовича Кавоса, прямого предшественника Глинки и въ сюжетѣ, и въ сравнительной серьезности музыки.

Въ послѣдніе годы царствованія Александра I и при Николаѣ I, окрѣпающее самодержавіе, распространяя цѣпкую паутину на всѣ отрасли русской жизни, не позабыло объ искусствѣ и поработило его себѣ тѣмъ усиленнымъ, казеннымъ меценатствомъ, которое покойный Лѣсковъ такъ хорошо началъ было изображать въ своемъ романѣ «Чертовы куклы», оставшемся недоконченнымъ по цензурнымъ причинамъ. Это эпоха блистательныхъ дворцовыхъ рабовъ въ искусствѣ: эпоха живописи Брюлова, драмы Кукольника, музыки Глинки, — рабовъ, связанныхъ въ творчествѣ своемъ страхомъ неумолимаго деспотизма, закупленныхъ деньгами и милостями. Когда рабы ворчали, роптали, бунтовали, какъ Пушкинъ и Лермонтовъ, когда они осмѣливались быть сами по себѣ и защищали свою поэтическую самостоятельность, либо ставили ее въ прямую оппозицію съ бытовымъ укладомъ самодержавной дворни, Бенкендорфы, Дубельты и Фонъ Фоки уничтожали роскошные, но буйные таланты безъ всякой жалости, какъ какія-нибудь сорныя травы. Николаевское царствованіе — эпоха насильственныхъ смертей, безумія и преслѣдованія всѣхъ художественныхъ и поэтическихъ индивидуальностей, не входившихъ въ рамки самодержавныхъ программъ. Грибоѣдова отправили посланникомъ въ Тегеранъ съ совершенно сознательнымъ предчувствіемъ, что онъ посланъ на убой къ личному своему врагу, персидскому шаху. Французскій авантюристъ Дантесъ, въ результатѣ интриги, созданной третьимъ отдѣленіемъ, пристрѣлилъ Пушкина. Лермонтовъ выброшенъ за строптивость на Кавказъ. Его пощадили пули черкесовъ, но выстрѣлъ Мартынова, покончившій съ великимъ поэтомъ въ дикой грозѣ между Машукою и Бештау, былъ привѣтствованъ въ Зимнемъ Дворцѣ державнымъ некрологомъ: «Собакѣ собачья смерть». Геніальный архитекторъ Вит-



бергъ, вдохновенный авторъ мистическаго перво-проекта храма Христа Спасителя въ Москвѣ, оказался слишкомъ строптивою и непоклонною головою для царственной кордегардіи. И — самъ онъ очутился ссыльнымъ, нищимъ, опозореннымъ и оклеветаннымъ старикомъ въ далекой Вяткѣ, а, вмѣсто Витбергова храма на Воробьевыхъ горахъ, которому посвятилъ такія поэтическія и пылкія строки Герценъ, Москва украсилась плачевно-огромною бѣлою часовнею, съ гнутыми золотыми куполами, самодержавно-казеннаго типа, по высочайше установленному образцу. Это время безжалостнаго топтанія непокорныхъ талантовъ, но дождей золота и почестей для талантовъ, умѣющихъ проституировать себя, какъ Даная: желающихъ уловлять монаршую волю и потрафлять на самодержавныя предначертанія. Мы знаемъ исторически, что, при Николаѣ, высочайше признанное прекраснымъ не могло подвергаться критикѣ, а порицаніе и отрицаніе, одобренныхъ самодержавіемъ, красотъ равнялись государственному преступленію. Первый, болѣе или менѣе серьезный, политическій журналъ русскій, «Телеграфъ» Полевого, былъ запрещенъ за строгую рецензію о патріотической драмѣ Кукольника «Рука Всевышняго отечество спасла». Самъ Полевой былъ арестованъ и отданъ подъ надзоръ полиціи, а затѣмъ уже дрожалъ предъ нею до конца дней своихъ, искупая минувшія дерзновенія фабрикаціей «Параши Сибирячки» и ей подобныхъ, сценическихъ гимновъ, устремленныхъ къ прославленію великодушія россійскихъ самодержцевъ. Роль поэта, роль артиста, роль каждаго жреца свободнаго искусства подъ монаршимъ покровительствомъ Николая I полностью выразилась въ современномъ сатирическомъ стихотвореніи, принадлежащемъ перу, если не ошибаюсь, кн. Вяземскаго:

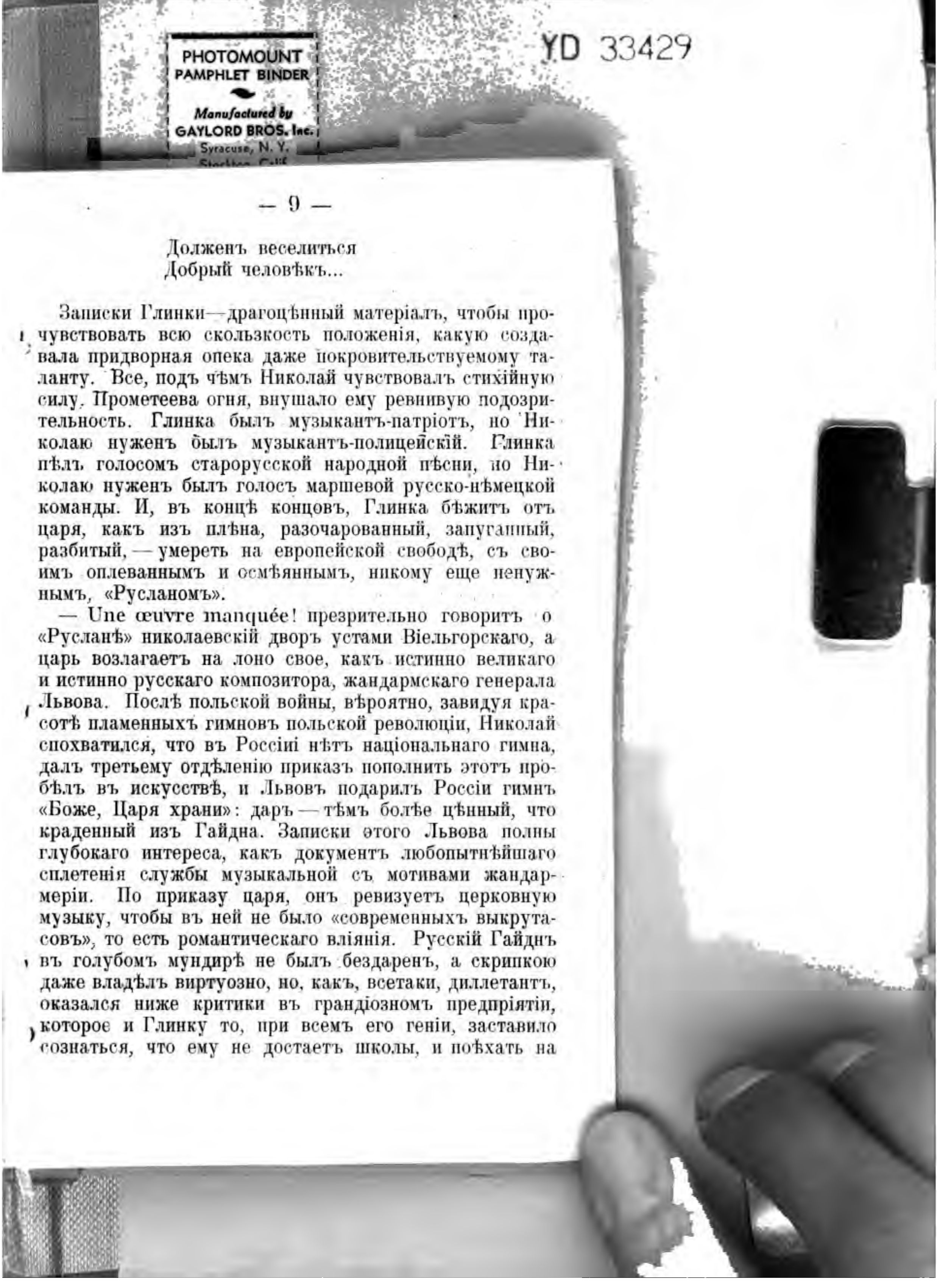
При раздѣлѣ міра
Мнѣ сказалъ Зевесъ:
Вотъ тебѣ, братъ, лира,
Вотъ клочекъ небесъ.



Полную свободу
Дамъ тебѣ притомъ:
Пей съ Фонтанки воду,
Славь Романовъ домъ!

За театромъ, за музыкою, за живописью, за скульптурою — всюду чувствуется грозная фигура Николая I, съ его неумолимою, всюду проникающею, подозрительно-придирчивою, политическою опекою. — Лѣсковъ все въ тѣхъ же «Чертовыхъ Куклахъ», остроумно и тонко передаетъ, какъ Николай думалъ брюловскимъ «Послѣднимъ Днемъ Помпеи» послать побѣдоносный вызовъ просвѣщеннаго абсолютизма революціонной романтикѣ, воплощенной въ «Битвѣ гунновъ» Каульбаха. Этотъ человѣкъ ненавидѣлъ романтизмъ, какъ политическаго врага, и малодушно снисходилъ съ своего Олимпа, чтобы полемизировать съ нимъ чужими руками. Онъ нанималъ актеровъ высмѣивать со сцены эксцентрическія манеры графа Самойлова; въ угоду великимъ княжнамъ, больно уколотымъ стихами Лермонтова «Первое января», Сологубъ пишетъ на поэта, по высочайшему заказу, пасквильную повѣсть; композитору и директору театровъ Верстовскому велѣно затмить Мейербера, и злополучный Верстовскій, привычный болѣе покупать свои оперы или выиграть ихъ въ карты у разныхъ нищихъ талантовъ, сочиняетъ музыкальное чудище, «Громобоя», русскую мину подъ «Роберта Дьявола». Пародическій старо-дворянскій патріотизмъ Глинки не удовлетворилъ Николая. Онъ былъ въ восторгѣ отъ монархическаго настроенія «Жизни за Царя», но остался недоволенъ, зачѣмъ поляки убиваютъ Ивана Сусанина, тогда какъ въ старой оперѣ Кавоса этотъ благодѣтель дома Романовыхъ не только остался живъ и благополученъ, но еще и пѣлъ веселые куплеты:

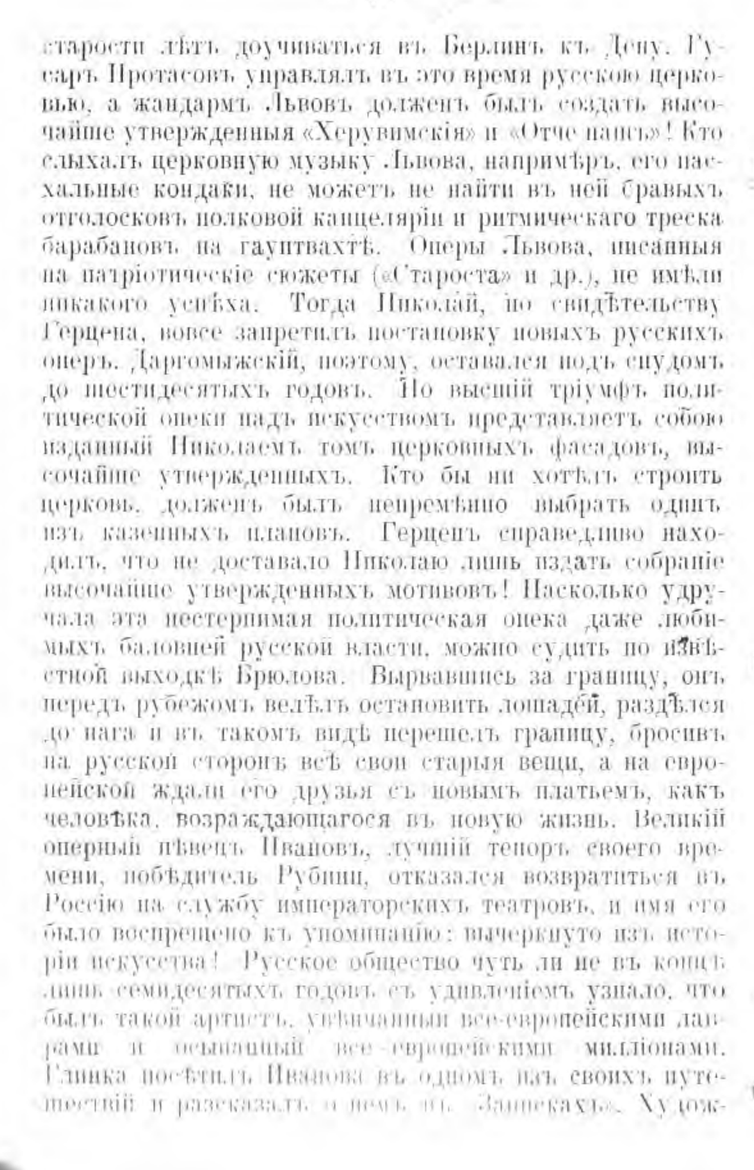
Пусть злодѣи страшится
И дрожитъ весь вѣкъ!



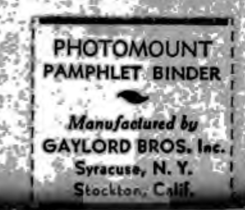
Долженъ веселиться
Добрый человѣкъ...

Записки Глинки—драгоцѣнный матеріалъ, чтобы прочувствовать всю скользкость положенія, какую создавала придворная опека даже покровительствуемому таланту. Все, подъ чѣмъ Николай чувствовалъ стихійную силу, Прометеева огня, внушало ему ревнивую подозрительность. Глинка былъ музыкантъ-патріотъ, но Николаю нуженъ былъ музыкантъ-полицейскій. Глинка пѣлъ голосомъ старорусской народной пѣсни, но Николаю нуженъ былъ голосъ маршевой русско-нѣмецкой команды. И, въ концѣ концовъ, Глинка бѣжитъ отъ царя, какъ изъ плѣна, разочарованный, запуганный, разбитый, — умереть на европейской свободѣ, съ своимъ оплеваннымъ и осмѣяннымъ, никому еще ненужнымъ, «Русланомъ».

— Une œuvre manquée! презрительно говоритъ о «Русланѣ» николаевскій дворъ устами Віельгорскаго, а царь возлагаетъ на лоно свое, какъ истинно великаго и истинно русскаго композитора, жандармскаго генерала Львова. Послѣ польской войны, вѣроятно, завидуя красотѣ пламенныхъ гимновъ польской революціи, Николай спохватился, что въ Россіи нѣтъ національнаго гимна, далъ третьему отдѣленію приказъ пополнить этотъ пробѣлъ въ искусствѣ, и Львовъ подарилъ Россіи гимнъ «Боже, Царя храни»: даръ — тѣмъ болѣе цѣнный, что краденный изъ Гайдна. Записки этого Львова полны глубокаго интереса, какъ документъ любопытнѣйшаго сплетенія службы музыкальной съ мотивами жандармеріи. По приказу царя, онъ ревизуетъ церковную музыку, чтобы въ ней не было «современныхъ выкрутасовъ», то есть романтическаго вліянія. Русскій Гайднъ въ голубомъ мундирѣ не былъ бездаренъ, а скрипкою даже владѣлъ виртуозно, но, какъ, всетаки, диллетантъ, оказался ниже критики въ грандіозномъ предпріятіи, которое и Глинку то, при всемъ его геніи, заставило сознаться, что ему не достаетъ школы, и поѣхать на



старости лѣтъ доучиваться въ Берлинѣ къ Дену. Гусаръ Протасовъ управлялъ въ это время русскою церковью, а жандармъ Львовъ долженъ былъ создать высочайше утвержденныя «Херувимскія» и «Отче нашъ»! Кто слыхалъ церковную музыку Львова, напримѣръ, его пасхальные кондаки, не можетъ не найти въ ней бравыхъ отголосковъ полковой канцеляріи и ритмическаго треска барабановъ на гауптвахтѣ. Оперы Львова, писанныя на патріотическіе сюжеты («Староста» и др.), не имѣли никакого успѣха. Тогда Николай, по свидѣтельству Герцена, вовсе запретилъ постановку новыхъ русскихъ оперъ. Даргомыжскій, поэтому, оставался подъ спудомъ до шестидесятыхъ годовъ. Но высшій тріумфъ политической опеки надъ искусствомъ представляетъ собою изданный Николаемъ томъ церковныхъ фасадовъ, высочайше утвержденныхъ. Кто бы ни хотѣлъ строить церковь, долженъ былъ непремѣнно выбрать одинъ изъ казенныхъ плановъ. Герценъ справедливо находилъ, что не доставало Николаю лишь издать собраніе высочайше утвержденныхъ мотивовъ! Насколько удручала эта нестерпимая политическая опека даже любимыхъ баловней русской власти, можно судить по извѣстной выходкѣ Брюлова. Вырвавшись за границу, онъ передъ рубежомъ велѣлъ остановить лошадей, раздѣлся до нага и въ такомъ видѣ перешелъ границу, бросивъ на русской сторонѣ всѣ свои старыя вещи, а на европейской ждали его друзья съ новымъ платьемъ, какъ человѣка, возраждающагося въ новую жизнь. Великій оперный пѣвецъ Ивановъ, лучшій теноръ своего времени, побѣдитель Рубини, отказался возвратиться въ Россію на службу императорскихъ театровъ, и имя его было воспрещено къ упоминанію: вычеркнуто изъ исторіи искусства! Русское общество чуть ли не въ концѣ лишь семидесятыхъ годовъ съ удивленіемъ узнало, что былъ такой артистъ, увѣнчанный все-европейскими лаврами и осыпанный все-европейскими милліонами. Глинка посѣтилъ Иванова въ одномъ изъ своихъ путешествій и разсказалъ о немъ въ «Запискахъ». Худож-



Jacob Petrokofsky

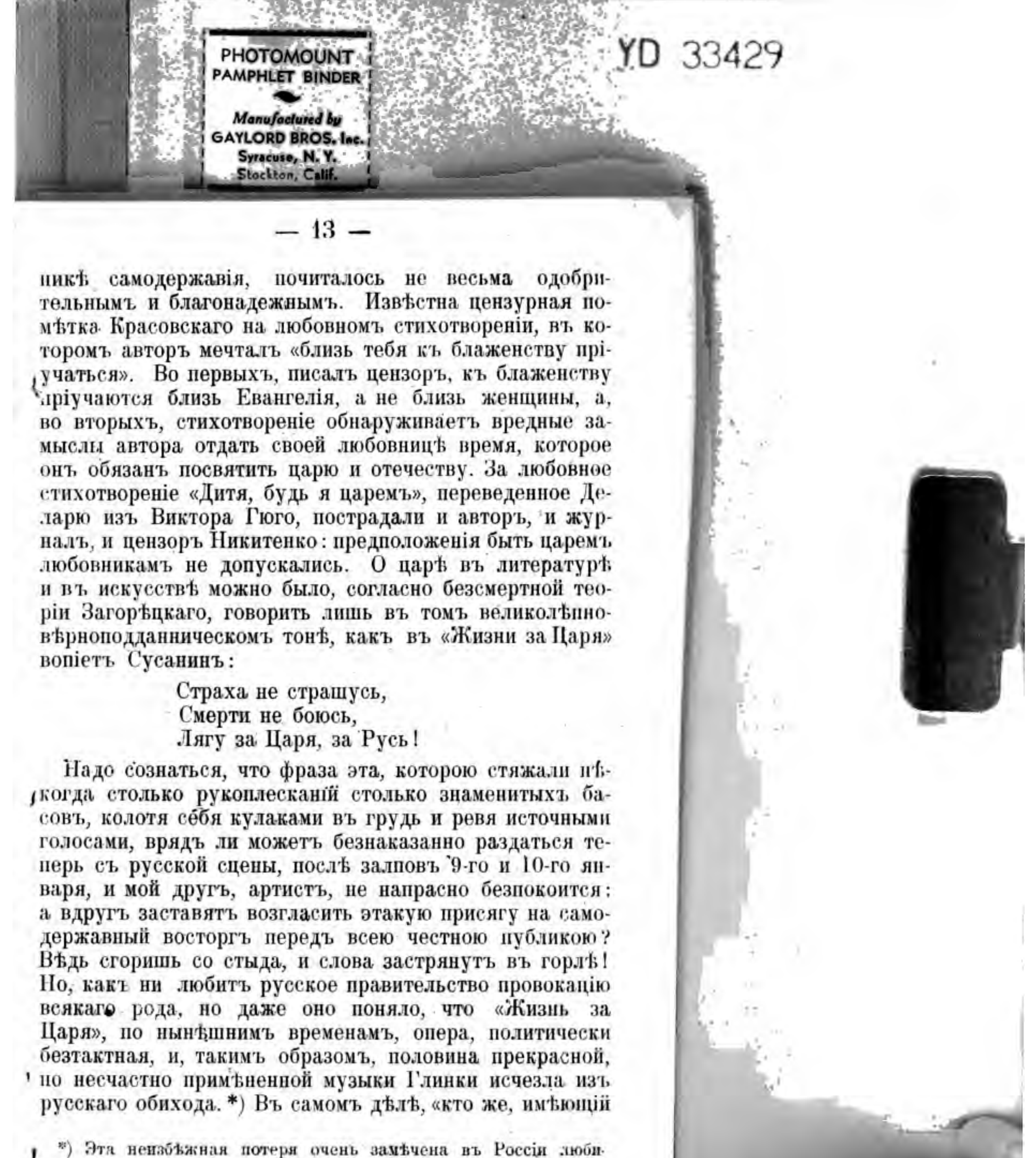
ники сходили съ ума, какъ Ѳедотовъ, разлагались въ мистицизмѣ, какъ Витбергъ, спивались съ круга, какъ Мочаловъ, Брюловъ, да и неразрывный другъ его Глинка. Жизнь въ Россіи для большого таланта была сплошнымъ самопожираніемъ. Не говорю уже о подпадавшихъ подъ непосредственныя политическія подозрѣнія и личный гнѣвъ императора, какъ было съ Полежаевымъ, Шевченко и поэтомъ Соколовскимъ, авторомъ мистическаго «Мірозданія». Единственною свѣтлою надеждою всѣхъ художественныхъ мемуаровъ того времени горитъ мечта — отряхнуть прахъ отъ ногъ своихъ и уйти въ Европу. Но однихъ, какъ Пушкина, двуглавый орелъ крѣпко держалъ въ когтяхъ и предпочиталъ скорѣе заклевать, чѣмъ выпустить изъ лапъ на волю. А для другихъ, многихъ, избавленіе приходило поздно. Глинка, Брюловъ выбрались за границу лишь — чтобы умереть. Брюловъ такъ и остался лежать въ Римѣ на Campo Santo! А многимъ, третьимъ, уже и Европа ничего не могла сказать: слишкомъ были отравлены, и позднее противоядіе оставалось безсильнымъ. И, притомъ, какъ сложился въ то время даже напутственный хоралъ художническій въ честь скульптора Ставассера, всего чаще случалось такъ, что —

Николай Ивановичъ
Ѣдетъ въ городъ Римъ:
Пьяная компанія —
Вмѣстѣ съ нимъ!

И перемѣна родины становилась лишь перемѣною крѣпкихъ напитковъ. Удачничество, съ благополучною и почетною старостью, въ этомъ вѣкѣ суждено было лишь Львовымъ да Кукольникамъ, умѣвшимъ укладывать свои таланты въ полицейскія программы, какъ въ нѣкій футляръ аккуратъ по мѣркѣ. Поэзія превращалась въ провокацію и доносъ. Искусство понималось и поощрялось лишь какъ школа шовинистическаго тупоумія. Правительство просвѣщеннаго абсолютизма ненавидѣло европейскую романтику, справедливо счи-

тая ее революціонною, но стремилось создать собственныхъ Шиллеровъ и Байроновъ отъ самодержавія. Карлы Мооры, переряженными «Ермаками», Валленштейны, переодѣтые въ «Князя Холмскаго», Скопины-Шуйскіе, Ляпуновы бродятъ по сценѣ чуть не стадами, слагая всю эфемерную жизнь свою изъ сантиментальныхъ фразъ о возвышенныхъ чувствахъ къ разнымъ добродѣтельнымъ красавицамъ и изъ патріотическаго рева, который создалъ славу актера Каратыгина. Живопись, скульптура, архитектура, музыка, сцена, принуждены твердить обществу одно и то же: помни, что все твое спасеніе — въ Романовомъ домѣ. Эпоха Смутнаго времени, съ призваніемъ на царство Михаила Федоровича, наполняетъ собою николаевское искусство. Темная, мутная, незначительная фигура перваго Романова —въ апоѳеозѣ: ею «рука Всевышняго отечество спасла!» Трудно и перечислить панегирическія работы для сцены и литературы, обращенныя къ этому сюжету. Достаточно сказать, что на одинъ миѳъ объ Иванѣ Сусанинѣ потратили свое вдохновеніе два первоклассные композитора, драматурги Розенъ и Полевой, и нѣсколько второстепенныхъ беллетристовъ. И разработка миѳа у всѣхъ была — вродѣ той курьезной машины, что нынѣ высится въ городѣ Костромѣ, подъ псевдонимомъ памятника Ивану Сусанину. Это длинный, зеленый столбъ, увѣнчанный бюстомъ Михаила Федоровича. Внизу, на ступенькахъ пьедестала, оперная фигура молящагося мужика. Костромичи неоднократно разсказывали мнѣ, будто народъ увѣренъ, что это памятникъ святому Михаилу Архангелу, поставленный въ благодарность за выпускъ старинныхъ синенькихъ пятирублевокъ, на которыхъ тоже изображался Михаилъ Федоровичъ и тоже въ шапкѣ Мономаха.

Офиціально политическое искусство было столь ревниво, что даже пресловутое искусство для искусства уже разсматривалось, какъ своеобразный видъ пассивной оппозиціи, и заниматься художественнымъ творчествомъ, не воскуривъ мимоходомъ оиміама на жертвен-



никѣ самодержавія, почиталось не весьма одобрительнымъ и благонадежнымъ. Извѣстна цензурная помѣтка Красовскаго на любовномъ стихотвореніи, въ которомъ авторъ мечталъ «близь тебя къ блаженству пріучаться». Во первыхъ, писалъ цензоръ, къ блаженству пріучаются близь Евангелія, а не близь женщины, а, во вторыхъ, стихотвореніе обнаруживаетъ вредные замыслы автора отдать своей любовницѣ время, которое онъ обязанъ посвятить царю и отечеству. За любовное стихотвореніе «Дитя, будь я царемъ», переведенное Деларю изъ Виктора Гюго, пострадали и авторъ, и журналъ, и цензоръ Никитенко: предположенія быть царемъ любовникамъ не допускались. О царѣ въ литературѣ и въ искусствѣ можно было, согласно безсмертной теоріи Загорѣцкаго, говорить лишь въ томъ великолѣпно-вѣрноподданническомъ тонѣ, какъ въ «Жизни за Царя» вопіетъ Сусанинъ:

Страха не страшусь,
Смерти не боюсь,
Лягу за Царя, за Русь!

Надо сознаться, что фраза эта, которою стяжали нѣкогда столько рукоплесканій столько знаменитыхъ басовъ, колотя себя кулаками въ грудь и ревя источными голосами, врядъ ли можетъ безнаказанно раздаться теперь съ русской сцены, послѣ залповъ 9-го и 10-го января, и мой другъ, артистъ, не напрасно безпокоится: а вдругъ заставятъ возгласить этакую присягу на самодержавный восторгъ передъ всею честною публикою? Вѣдь сгоришь со стыда, и слова застрянутъ въ горлѣ! Но, какъ ни любитъ русское правительство провокацію всякаго рода, но даже оно поняло, что «Жизнь за Царя», по нынѣшнимъ временамъ, опера, политически безтактная, и, такимъ образомъ, половина прекрасной, но несчастно примѣненной музыки Глинки исчезла изъ русскаго обихода. *) Въ самомъ дѣлѣ, «кто же, имѣющій

*) Эта неизбѣжная потеря очень замѣчена въ Россіи любителями искусства. Послѣ моей лекціи, мнѣ неоднократно ука-



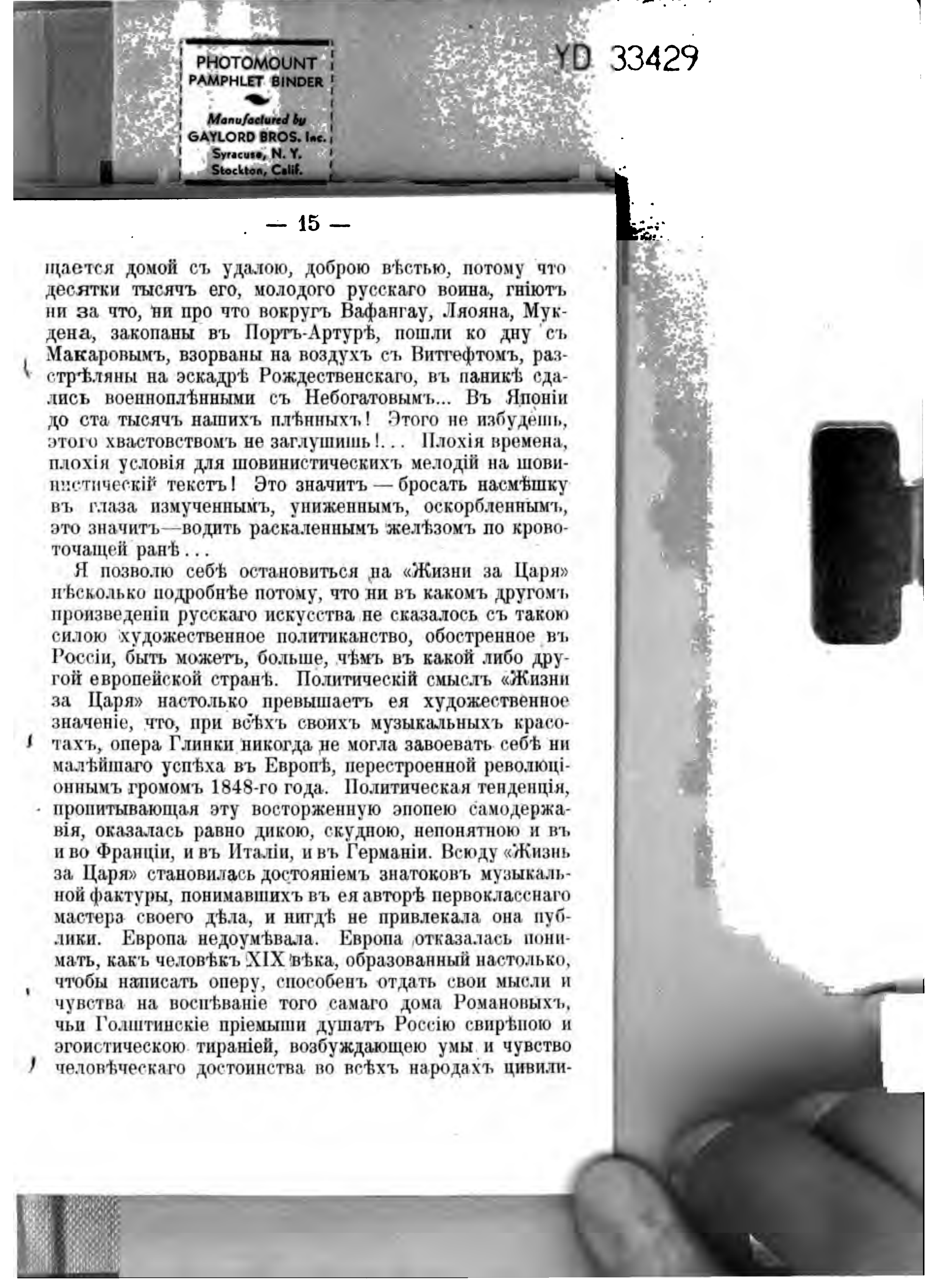
душу», въ состояніи будетъ теперь хладнокровно слушать удалые мотивы, которыми Сабининъ хвастаетъ передъ патріотическимъ театромъ:

Эхъ, когда же съ поля чести
Русскій воинъ молодой
Безъ удалой, доброй вѣсти
Возвращается домой?

Увы! «молодой русскій воинъ» XX-го вѣка не возвра-

зывали на возможность спасти музыку Глинки, переложивъ ее на новый текстъ, и даже предлагали проекты такой „Жизни за свободу". Я долженъ откровенно сказать, что считаю всѣ подобныя попытки безполезными и навѣрное неудачными. Наивно думать, что монархизмъ „Жизни за Царя" заключенъ только въ жалкихъ стихахъ Розена. Вся „Жизнь за Царя" — плодъ монархической мысли, и въ ней не музыка дополняетъ слова, но слова музыку. Революціонный или республиканскій текстъ звучалъ бы съ музыкою „Жизни за Царя" страшно неловкимъ диссонансомъ, что, впрочемъ, и доказано неудачными попытками шестидесятыхъ годовъ воспользоваться финаломъ этой оперы для революціоннаго гимна „Славься, свобода и честный нашъ трудъ!" Мечтать о приспособленіи старой музыки къ новымъ идеямъ могутъ только люди, не сознающіе, что музыка есть такой же самостоятельный способъ художественнаго мышленія, какъ и всякое другое искусство, что композиторъ думаетъ звуками такъ же выразительно и опредѣленно, какъ поэтъ—словомъ.

При всей своей внѣшней красотѣ, опера Глинки — памятникъ умершаго міросозерцанія, и мѣсто ей уже не въ жизни, но въ историческомъ музеѣ искусства. Новой Россіи совсѣмъ не къ лицу воспѣвать себя какими-то подкрашенными подделками „старыхъ погудокъ на новый ладъ." Наступающія новыя времена дадутъ ей и новое искусство, съ новою музыкою, новыми операми и новыми Глинками, самостоятельно вдохновленными къ творчеству вольнолюбивымъ мышленіемъ вѣка и энтузіазмомъ къ гражданской свободѣ. Передѣлывать же Глинку изъ монархиста въ республиканца такое же безнадежное предпріятіе, какъ бы, напримѣръ, перерисовывать мадоннъ Рафаэля, созданныхъ экстазомъ католической мысли, въ революціонныхъ „Богинь Разума". Оставимъ мертвымъ хоронить своихъ мертвецовъ! Задача искусства въ обществѣ — совсѣмъ не рядить старые, хотя бы и красивые, трупы въ современные платья, но рождать новое, живое и жизнеспособное, творить настоящее — для будущаго!



щается домой съ удалою, доброю вѣстью, потому что десятки тысячъ его, молодого русскаго воина, гніютъ ни за что, ни про что вокругъ Вафангау, Ляояна, Мукдена, закопаны въ Портъ-Артурѣ, пошли ко дну съ Макаровымъ, взорваны на воздухъ съ Витгефтомъ, разстрѣляны на эскадрѣ Рождественскаго, въ паникѣ сдались военноплѣнными съ Небогатовымъ... Въ Японіи до ста тысячъ нашихъ плѣнныхъ! Этого не избудешь, этого хвастовствомъ не заглушишь!... Плохія времена, плохія условія для шовинистическихъ мелодій на шовинистическій текстъ! Это значитъ — бросать насмѣшку въ глаза измученнымъ, униженнымъ, оскорбленнымъ, это значитъ—водить раскаленнымъ желѣзомъ по кровоточащей ранѣ...

Я позволю себѣ остановиться на «Жизни за Царя» нѣсколько подробнѣе потому, что ни въ какомъ другомъ произведеніи русскаго искусства не сказалось съ такою силою художественное политиканство, обостренное въ Россіи, быть можетъ, больше, чѣмъ въ какой либо другой европейской странѣ. Политическій смыслъ «Жизни за Царя» настолько превышаетъ ея художественное значеніе, что, при всѣхъ своихъ музыкальныхъ красотахъ, опера Глинки никогда не могла завоевать себѣ ни малѣйшаго успѣха въ Европѣ, перестроенной революціоннымъ громомъ 1848-го года. Политическая тенденція, пропитывающая эту восторженную эпопею самодержавія, оказалась равно дикою, скудною, непонятною и въ и во Франціи, и въ Италіи, и въ Германіи. Всюду «Жизнь за Царя» становилась достояніемъ знатоковъ музыкальной фактуры, понимавшихъ въ ея авторѣ первоклассная мастера своего дѣла, и нигдѣ не привлекала она публики. Европа недоумѣвала. Европа отказалась понимать, какъ человѣкъ XIX вѣка, образованный настолько, чтобы написать оперу, способенъ отдать свои мысли и чувства на воспѣваніе того самаго дома Романовыхъ, чьи Голштинскіе пріемыши душатъ Россію свирѣпою и эгоистическою тираніей, возбуждающею умы и чувство человѣческаго достоинства во всѣхъ народахъ цивили-



зованнаго міра. Въ Россіи «Жизнь за Царя» искони понималась, какъ предлогъ и вызовъ къ монархическимъ манифестаціямъ. Такъ, въ 1863-1864 годахъ патріоты усиленно освистывали второй актъ оперы, изображающій польскій балъ, когда рождается заговоръ на убійство царя Михаила. Еще одиннадцать лѣтъ назадъ, когда умиралъ Александръ III, созданная имъ охранительская буржуазія поддерживала аплодисментами и крикомъ рѣшительно каждую фразу Сусанина, Сабинина и Вани, которую было можно такъ или иначе отнести къ царю. Я, напримѣръ, помню, какъ въ Москвѣ былъ пущенъ слухъ, будто Александру III, по молитвамъ отца Іоанна Кронштадтскаго, стало легче, и онъ на пути къ выздоровленію. И вотъ — немедленно даютъ «Жизнь за Царя». Настроеніе въ театрѣ приподнятое. Сабининъ разсказываетъ объ избраніи Михаила на царство. Извѣстный речитативъ:

Это слухъ еще покуда,
А побѣда наша...
— Слухъ? — возражаетъ Сусанинъ. — Слухъ?
Да сто побѣдъ не стоятъ такого слуха!

Бѣшеные аплодисменты... Тѣмъ не менѣе, спектакль этотъ не былъ конченъ, ибо между третьимъ и четвертымъ актомъ пришло извѣстіе, что благодать Іоанна Кронштадскаго ослабѣла, и Александръ III-ій умеръ. Впрочемъ, патріоты тогда успѣшно пользовались и не такими удобными случаями для манифестацій. Такъ, въ «Снѣгурочкѣ» Римскаго-Корсакова былинный эпическій хоръ къ фантастическому царю Берендѣю обязательно прерывался требованіемъ гимна «Боже, царя храни» — и въ сказочную, кружевную, нѣжную музыку Римскаго-Корсакова, грубѣйшимъ разладомъ, врывались солдатскіе звуки Львова, этого Гайдна, остриженнаго на барабанѣ. Мелочи жизни часто характеризуютъ ея внутреннюю работу ярче и понятнѣе, чѣмъ крупныя явленія. По моему, трудно найти для измѣренія политической эволюціи, пережитой интеллигентнымъ русскимъ обществомъ за послѣднее царствованіе, болѣе знаменательный фактъ



какъ тотъ, что болѣе пятидесяти лѣтъ самодержавіе пользовалось «Жизнью за Царя», какъ излюбленнымъ орудіемъ провокаціи, чтобы вызывать взрывы монархическаго патріотизма, а сейчасъ — оно уже не смѣетъ ее и давать.

Итакъ, правительство русское, подъ знаменемъ «просвѣщеннаго абсолютизма», всегда понимало политическую силу искусства и старалось обратить ее въ свою пользу. Что касается русскаго общества, въ которое оно вливало струи мундирнаго художества, то общество очень хорошо понимало, съ своей стороны, какъ и зачѣмъ его воспитываютъ, и платило энергическимъ противодѣйствіемъ рѣшительно всякому произведенію искусства, принятому правительствомъ подъ свое крыло. Трагедіи Кукольника, человѣка, собственно говоря, далеко не обиженнаго природнымъ талантомъ, разсматривались чуть ли не единственно съ той точки зрѣнія, что — вотъ молъ высочайше привѣтствованный клевретъ, за критику котораго запрещаютъ журналы и сажаютъ людей въ Петропавловскую крѣпость.

«Я былъ,—разсказываетъ Герценъ,—на одномъ представленіи «Ляпунова» въ Москвѣ и видѣлъ, какъ Ляпуновъ засучиваетъ рукава и говоритъ что то вродѣ: «Потѣшусь я въ польской крови». Глухой стонъ отвращенія вырвался изъ груди всего партера; даже жандармы, квартальные и люди креселъ, на которыхъ нумера какъ то стерты, не нашли силъ аплодировать».

«Жизнь за Царя» Глинки была привѣтствована, какъ произведеніе искусства, извѣстнымъ хвалебнымъ канономъ Пушкина, Жуковскаго, Вяземскаго и Віельгорскаго, но публика, съ самаго начала, разобрала, сквозь прелесть оперы, ея политическую тенденціозность и объявила ее «кучерскою музыкою». Оппозиція правительственнымъ вкусамъ сказывалась въ театральныхъ партіяхъ: обожествленный Бѣлинскимъ, романтикъ Мочаловъ, несчастная Асенкова, воспѣтая Некрасовымъ, Михайло Семеновичъ Щепкинъ, актеръ изъ крѣпостныхъ людей, создавшій цѣлую династію наслѣдственныхъ де-

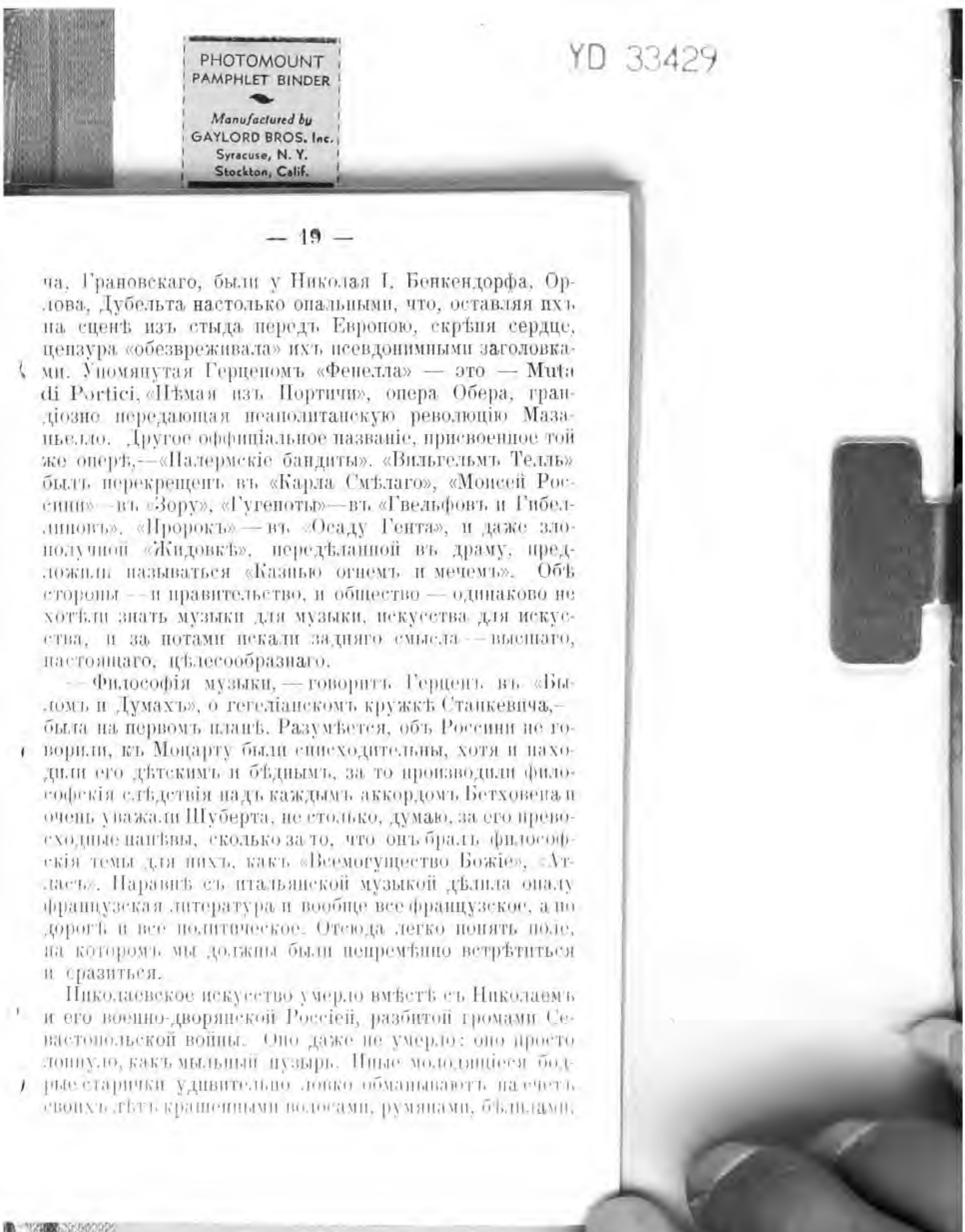


мократовъ, — вотъ люди, царившіе надъ воображеніемъ общества, вопреки высочайше установленному и предписанному трагизму Василія Каратыгина, чье, несомнѣнно сильное и многими очевидцами засвидѣтельствованное, дарованіе исторически осталось какъ бы въ тѣни, именно потому, что оно было установлено и предписано, а, слѣдовательно, и ненавистно. Самъ Брюловъ, жизнь котораго Лѣсковъ хотѣлъ сдѣлать сюжетомъ «Чертовыхъ Куколъ», оставался въ глазахъ передовыхъ, западническихъ группъ николаевскаго общества не болѣе, какъ «пухлою ничтожностью»: именно этою кличкою обозвалъ его Тургеневъ въ «Дымѣ» устами Потугина. Примиреніе интеллигенціи съ Брюловымъ создалось лишь на почвѣ открытаго бунта, какимъ, слишкомъ поздно для себя, вспыхнулъ этотъ стихійный, но легкомысленный человѣкъ, весь сплетенный изъ таланта и тщеславія, противъ золотыхъ цѣпей, наложенныхъ на него меценатствующимъ деспотизмомъ.

Въ то самое время, какъ Николай Павловичъ душилъ романтизмъ революціонный и пытался замѣнить его романтизмомъ самодержавія, Герценъ писалъ отъ 29-го октября 1843 года въ своемъ дневникѣ:

— Вчера Фенелла, которую видѣлъ и прежде, увлекла меня сильнѣе обыкновеннаго. Роландъ очень хорошій акторъ, не имѣя голоса, онъ игрой выкупаетъ многое. Бельгійцы съ представленія Фенеллы пошли на площадь. Парижане бѣсновались и съ колѣнопреклоненіемъ заставляли пѣть Марсельезу. Что ни говори записные музыканты, а либретто, а самая драма, развиваемая въ оперѣ, очень важное дѣло; тогда музыка дѣйствуетъ не отвлеченно, а захватываетъ вмѣстѣ съ драмой всего человѣка, и дѣйствіе ея не ослаблено, а увеличено. Либретто Жидовки, Вильгельма Телля, Фенеллы — наши современныя. Есть мѣста въ Вильгельмѣ Теллѣ, при которыхъ кровь кипитъ, слезы на рѣсницахъ и между тѣмъ музыкой все это обнимается какою-то примиряющей средой.

И оперы, плѣнившія Герцена, Бѣлинскаго, Станкеви-



ча, Грановскаго, были у Николая I, Бенкендорфа, Орлова, Дубельта настолько опальными, что, оставляя ихъ на сценѣ изъ стыда передъ Европою, скрѣпя сердце, цензура «обезвреживала» ихъ псевдонимными заголовками. Упомянутая Герценомъ «Фенелла» — это — Muta di Portici, «Нѣмая изъ Портичи», опера Обера, грандiозно передающая неаполитанскую революцiю Мазаньелло. Другое оффицiальное названiе, присвоенное той же оперѣ,—«Палермскiе бандиты». «Вильгельмъ Телль» былъ перекрещенъ въ «Карла Смѣлаго», «Моисей Россини»—въ «Зору», «Гугеноты»—въ «Гвельфовъ и Гибеллиновъ», «Пророкъ» — въ «Осаду Гента», и даже злополучной «Жидовкѣ», передѣланной въ драму, предложили называться «Казнью огнемъ и мечемъ». Обѣ стороны — и правительство, и общество — одинаково не хотѣли знать музыки для музыки, искусства для искусства, и за нотами искали задняго смысла — высшаго, настоящаго, цѣлесообразнаго.

— Философiя музыки, — говоритъ Герценъ въ «Быломъ и Думахъ», о гегелiанскомъ кружкѣ Станкевича,— была на первомъ планѣ. Разумѣется, объ Россини не говорили, къ Моцарту были снисходительны, хотя и находили его дѣтскимъ и бѣднымъ, за то производили философскiя слѣдствiя надъ каждымъ аккордомъ Бетховена и очень уважали Шуберта, не столько, думаю, за его превосходные напѣвы, сколько за то, что онъ бралъ философскiя темы для нихъ, какъ «Всемогущество Божiе», «Атласъ». Наравнѣ съ итальянской музыкой дѣлила опалу французская литература и вообще все французское, а по дорогѣ и все политическое. Отсюда легко понять поле, на которомъ мы должны были непремѣнно встрѣтиться и сразиться.

Николаевское искусство умерло вмѣстѣ съ Николаемъ и его военно-дворянской Россiей, разбитой громами Севастопольской войны. Оно даже не умерло: оно просто лопнуло, какъ мыльный пузырь. Иные молодящiеся бодрые старички удивительно ловко обманываютъ на счетъ своихъ лѣтъ крашенными волосами, румянами, бѣлилами,

пружинками для растягиванія морщинъ, корсетомъ и тому подобными ухищреніями. И только гробъ обнаруживаетъ ихъ почти сверхъестественную дряхлость. Смотрите вы на такого уличеннаго мертвеца и вдругъ, съ ужасомъ и отвращеніемъ, видите: да, вѣдь это — не свѣжій покойникъ! онъ не сейчасъ умеръ! онъ мертвъ уже десятки лѣтъ, и десятки лѣтъ мы мертвеца принимали за живого! Это — общественная нежить, это своего рода нечистая сила, какъ безобразный колдунъ въ Гоголевой «Страшной Мести». Такимъ поразительно дряхлымъ, давнимъ, никому не нужнымъ и позабытымъ мертвецомъ оказалось оффиціальное искусство Николая I. Недавно г. Дягилевъ организовалъ въ Петербургѣ выставку историческихъ портретовъ: предпріятіе огромное, имѣвшее очень большой и умный успѣхъ и чрезвычайно многозначительное. Въ журналѣ «Вѣсы» я нашелъ интересную застольную рѣчь, которою г. Дягилевъ раскрываетъ политическій символизмъ своей выставки, какъ сводящей, въ портретахъ, итоги самодержавнаго режима, начиная съ Петра, его создателя, и до нынѣ кипящей революціи. Рѣчь очень сильна, умна и хороша, хотя многое въ ней приходится читать между строкъ, такъ какъ авторъ, въ качествѣ главы россійскаго символизма, говоритъ слишкомъ образными и пестрыми поэтическими обиняками, слишкомъ вычурнымъ «языкомъ боговъ». На языкѣ же простыхъ смертныхъ рѣчь переводится краткою и сильною мыслью: «Я заставилъ русскій XX-ый вѣкъ бросить прощальный взглядъ на старую монархическую культуру прежде, чѣмъ онъ разрушитъ ее, чтобы на ея обломкахъ воздвигнуть свѣтлое зданіе новой культуры, демократической культуры будущаго. Съ интересомъ слѣдя за отчетами объ этой замѣчательной выставкѣ, я видѣлъ, что почти всѣ рецензенты отмѣчаютъ, съ удивленіемъ какимъ-то, глубокій пробѣлъ въ русской портретной живописи между Брюлловымъ, послѣднимъ портретистомъ большого свѣта, и Крамскимъ и [illegible], портретистами русской интеллигенціи. Въ промежуткѣ остались Зарянко, Вин-

тергальтены, умѣренные и аккуратные Молчалины отъ искусства, достойные представители вѣка, которагс режимъ возводилъ канцелярскую аккуратность и солдатскую безличность въ идеалъ государственности, въ народности видѣлъ бунтъ, въ оригинальности—ослушаніе, въ политической, религіозной и философской мысли — революцію.

Когда забастовочное движеніе, подавшее мнѣ поводъ къ этой бесѣдѣ, коснулось московской консерваторіи, директоръ ея, г. Сафоновъ, торжественно заявилъ участникамъ стачки, что политика — не ихъ ума дѣло, и порядочный музыкантъ долженъ знать свои ноты, а о судьбахъ отечества размыслятъ молъ люди поумнѣе. Директору указали примѣръ петербургской консерваторіи, гдѣ забастовка приняла серьезнѣйшие размѣры, охвативъ не только учащихся, но и преподавательскій составъ.

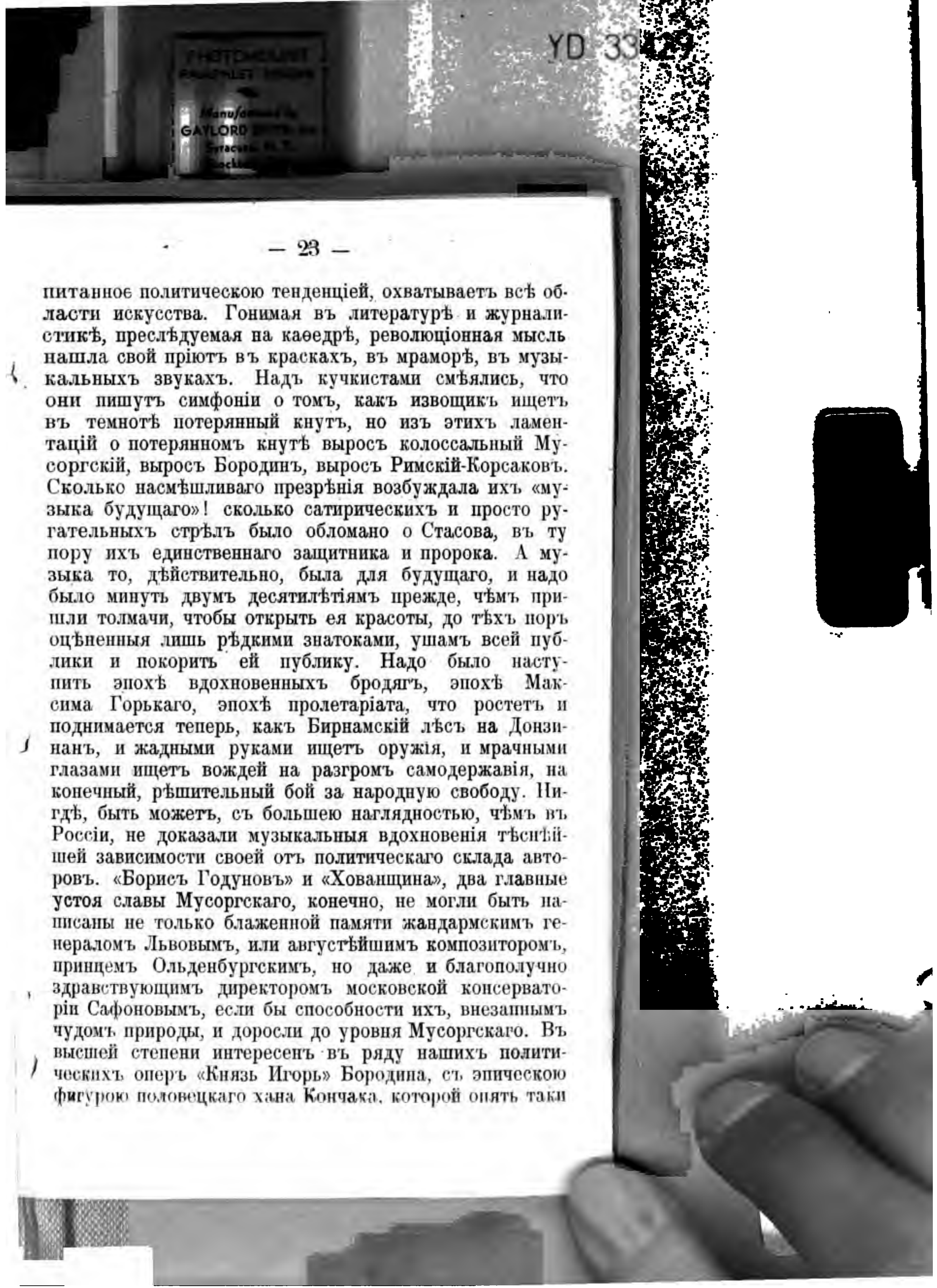
— О! возразилъ г. Сафоновъ, — петербургская консерваторія намъ не образецъ: тамъ — все бездарности, а у насъ таланты.

Г. Сафоновъ пользуется въ Россіи репутаціей очень посредственнаго капельмейстера, но образцоваго педагога-администратора. Такъ какъ администрація понимается у насъ, по преимуществу, какъ умѣнье подтянуть, какъ дрессировочная сноровка фельдфебеля съ крѣпкимъ кулакомъ и органическою ненавистью къ разсужденію, то репутацію свою г. Сафоновъ до сихъ поръ оправдывалъ довольно успѣшно. *) Петербургская консерваторія, въ тотъ моментъ, когда московскій директоръ нашелъ удобнымъ выругать ее «бездарною», считала въ числѣ своихъ профессоровъ Н. А. Римскаго-Корсакова, Глазунова, Лядова, то есть самыхъ интересныхъ и сильныхъ людей современной русской музыки. Такимъ образомъ, наивная выходка г. Сафонова, сама по себѣ, не стоила бы упоминанія: она смѣшна, дер-

*) Объ этой реакціонной фигурѣ я писалъ подробно осенью 1905 г. въ петербургской газетѣ „Русь“.

зка, надменно-нелѣпа. Но, въ состояніи раздраженія и запальчивости, г. Сафоновъ выразилъ не только частную свою мысль, онъ высказалъ формулу, которую, съ большимъ или меньшимъ убѣжденіемъ, повторяютъ десятки старыхъ представителей искусства, обязанныхъ своею житейскою карьерою реакціонному періоду послѣ 1875-го года, а, съ большими или меньшими сомнѣніями, не прочь иногда пролепетать ее и нѣкоторые люди далеко не сафоновскаго образа мыслей, даже люди, мнящіе себя и желающіе слыть либералами.

Эпоха императора Александра II разбудила въ русской интеллигенціи чувство народности. За народность одинаково, хотя и съ разныхъ концовъ, ухватились и отвлеченное міросозерцаніе славянофиловъ, и реалистическое міросозерцаніе западниковъ. Искусство 60-хъ и 70-хъ годовъ, одинокимъ и несчастнымъ предтечею котораго былъ въ живописи талантливый Ивановъ съ его глубоко раціоналистическимъ «Явленіемъ Христа народу», а въ музыкѣ — Даргомыжскій, отозвалось на обѣ стороны, какъ чуткое и разумное эхо. Въ эту пору наше искусство, съ нигилистическою смѣлостью, отбросивъ одинаково условныя формы и русскихъ мундирныхъ традицій, и устарѣлаго западнаго романтизма, нашло въ себѣ, однако, ту общественную цѣлесообразность, что дышала во французскомъ романтизмѣ и создала гражданскіе подвиги искусства, называемые полотнами Энгра, Делакруа, Деларошъ, Курбе, или партитурами Мейербэра, Галеви, до Берліоза включительно. Это пора знаменитаго протеста 13-ти художниковъ противъ программъ академіи художествъ, пора возникновенія группы передвижниковъ, пора нарожденія музыкальной «могучей кучки» съ Балакиревымъ и русскаго музыкальнаго образованія въ двухъ консерваторіяхъ съ двумя Рубинштейнами во главѣ, пора комедій Островскаго и славы московскаго Малаго театра, пора Стасова и Сѣрова, пора Перова, «Бурлаковъ» Рѣпина и писемъ Крамскаго, пора Антокольскаго, пора творческихъ сомнѣній Ге. Программное творчество про-



питанное политическою тенденціей, охватываетъ всѣ области искусства. Гонимая въ литературѣ и журналистикѣ, преслѣдуемая на каѳедрѣ, революціонная мысль нашла свой пріютъ въ краскахъ, въ мраморѣ, въ музыкальныхъ звукахъ. Надъ кучкистами смѣялись, что они пишутъ симфоніи о томъ, какъ извощикъ ищетъ въ темнотѣ потерянный кнутъ, но изъ этихъ ламентацій о потерянномъ кнутѣ выросъ колоссальный Мусоргскій, выросъ Бородинъ, выросъ Римскій-Корсаковъ. Сколько насмѣшливаго презрѣнія возбуждала ихъ «музыка будущаго»! сколько сатирическихъ и просто ругательныхъ стрѣлъ было обломано о Стасова, въ ту пору ихъ единственнаго защитника и пророка. А музыка то, дѣйствительно, была для будущаго, и надо было минуть двумъ десятилѣтіямъ прежде, чѣмъ пришли толмачи, чтобы открыть ея красоты, до тѣхъ поръ оцѣненныя лишь рѣдкими знатоками, ушамъ всей публики и покорить ей публику. Надо было наступить эпохѣ вдохновенныхъ бродягъ, эпохѣ Максима Горькаго, эпохѣ пролетаріата, что ростетъ и поднимается теперь, какъ Бирнамскій лѣсъ на Донзинанъ, и жадными руками ищетъ оружія, и мрачными глазами ищетъ вождей на разгромъ самодержавія, на конечный, рѣшительный бой за народную свободу. Нигдѣ, быть можетъ, съ большею наглядностью, чѣмъ въ Россіи, не доказали музыкальныя вдохновенія тѣснѣйшей зависимости своей отъ политическаго склада авторовъ. «Борисъ Годуновъ» и «Хованщина», два главные устоя славы Мусоргскаго, конечно, не могли быть написаны не только блаженной памяти жандармскимъ генераломъ Львовымъ, или августѣйшимъ композиторомъ, принцемъ Ольденбургскимъ, но даже и благополучно здравствующимъ директоромъ московской консерваторіи Сафоновымъ, если бы способности ихъ, внезапнымъ чудомъ природы, и доросли до уровня Мусоргскаго. Въ высшей степени интересенъ въ ряду нашихъ политическихъ оперъ «Князь Игорь» Бородина, съ эпическою фигурою половецкаго хана Кончака, которой опять таки



не создать композитору, единомыслящему съ Павломъ Крушеваномъ, Грингмутомъ и имъ подобными пожирателями инородцевъ, и съ изумительными сатирами двухъ гудошниковъ и князя Владиміра Галицкаго...

Если бъ мнѣ дождаться чести,
На Путивлѣ княземъ сѣсти,
Я бъ не сталъ тужить,
Я бы зналъ, какъ жить!
Я бы княжество управилъ,
Я бы казны имъ поубавилъ
Я бы пожилъ всласть,
Показалъ бы власть....

Удивительный русскій оперный артистъ, которому новая музыка обязана десятками интереснѣйшихъ открытій и толкованій, Ф. И. Шаляпинъ создаетъ изъ Владиміра Галицкаго сатиру, полную жизненной злости и яркости необыкновенной. Бѣшеный хохотъ веселой музыки хлещетъ, какъ бичъ не нужно и словъ, чтобы слышать мѣтко разсыпаемые авторомъ звонкіе удары. Вообще, русская музыкальная сатира, открытая Даргомыжскимъ, продолженная и возведенная въ перлъ творенія Мусоргскимъ и Бородинымъ, только начинаетъ свою карьеру въ публикѣ, благодаря той новой вокальной школѣ, что декламаціей сблизила современную оперу съ античною трагедіей. Блестящими русскими представителями ея являются Шаляпинъ и Оленина д'Альгеймъ. Звуки «Семинариста», «Плясокъ Смерти», и, въ особенности, знаменитой теперь въ Россіи, по милости Шаляпина, «Пѣсни о блохѣ» полны самой язвительной, пророчески обличающей, въ глаза плюющей, современности. Когда я узналъ, что «Пѣсня о блохѣ» пробралась въ великокняжескіе дворцы и возбуждаетъ тамъ восторги, мнѣ невольно вспомнилась аналогія: такъ въ Тріанонѣ играли «Женитьбу Фигаро», и Сусанна была Марія Антуанетта, и Фигаро былъ графъ д'Артуа, и не предчувствовали актеры-принцы, что пьеса, которую они играютъ, есть уже революція; и никто, кромѣ страннаго



мистика Казота, не видѣлъ сѣкиры, колеблющейся надъ головою одряхлѣвщаго міра. Это—безсознательный танецъ на вулканѣ, хохотъ надъ могилою, которую, въ ослѣпленіи, принимаютъ за альковъ.

Проповѣдники артистическаго квіэтизма, бросающіе въ глаза художникамъ общественной мысли укоры бездарностью, забываютъ, что, такимъ образомъ, они зачеркиваютъ для учениковъ своихъ рядъ величайшихъ именъ своего искусства, начиная съ Бетховена. Онъ—какъ законный сынъ и прямой наслѣдникъ французской революціи, весь вылился изъ демократическаго духа и горѣлъ святымъ пламенемъ гражданской свободы до конца своихъ печальныхъ, нищихъ, неподкупныхъ дней. Они зачеркиваютъ Вагнера, бойца на баррикадахъ 1848-го года и автора памфлетовъ противъ Бейста, и Листа, съ его венгерскою саблею, полученною изъ рукъ Кошута. Они зачеркиваютъ тоскливый плачъ Шопена — балладу *c=es,* написанную на взятіе Варшавы. Они забываютъ, что вагнеровская музыка полна, почти до мистицизма возведеннымъ, романтическимъ восторгомъ къ объединяемой тогда Германіи, и не хотятъ знать, какую важную роль сыграли въ объединеніи этомъ нѣмецкія хоровыя общества, гезангферейны. Возвращаясь на русскую почву, можно съ полнымъ правомъ утверждать, что у насъ почти не было талантливой музыки для музыки, старавшейся скрыться въ звукахъ для звуковъ отъ общественныхъ волнъ и наплыва политическихъ интересовъ. Наиболѣе яркими представителями музыки не отъ міра сего считаются у насъ Чайковскій и Рубинштейнъ. Съ первымъ я былъ знакомъ лично и могу засвидѣтельствовать, что его общественно-политическое безразличіе очень подлежитъ сомнѣнію. Чайковскій былъ умѣренно-либеральный монархистъ типической интеллигентной марки, выработанной московскими шестидесятыми годами. Онъ сочинялъ коронаціонныя кантаты и патріотическія увертюры, потому что это занятіе не было противно его монархическимъ убѣжденіямъ, но мягкое свободолюбіе грусти-



щаго либерала и кающагося дворянина постоянно влекло его къ инымъ темамъ и типамъ. Начиная еще съ «Опричника», Чайковскій постоянно мечталъ о политическомъ колоритѣ, который такъ легко удавался его антагонистамъ, ибо былъ плотью и кровью могучей кучки, но ему доставался туго и блѣдно. Наиболѣе энергическою попыткою Чайковскаго къ политической характеристикѣ оказался «Мазепа», гдѣ многое имъ было хорошо задумано, а кое что и успѣшно достигнуто: напримѣръ, фигура Орлика, сцена казни съ пьянымъ казакомъ. Послѣднею завѣтною мыслью Чайковскаго было создать «Капитанскую Дочку», съ широкою картиною пугачевскаго бунта, разлитою въ могучихъ волжскихъ пѣсняхъ. Что касается Рубинштейна, то лучшею характеристикою этого «не политическаго» композитора служитъ то обстоятельство, что огромное большинство его оперъ запрещено къ исполненію въ Россіи: «Моисей», «Христосъ», «Суламить», «Купецъ Калашниковъ». Запретъ мотивируется религіозными соображеніями, но — что же болѣе политично въ современной Россіи, какъ не религія? На «Купца Калашникова» наложилъ печать запрета самъ г. Побѣдоносцевъ — за фигуру царя Ивана — какъ онъ служитъ панихиду по убіеннымъ среди пьяныхъ опричниковъ. Сынъ Рубинштейна, покойный Яковъ Антоновичъ, передавалъ мнѣ такую сцену. Однажды, посѣтивъ консерваторію, Александръ III, уже при отъѣздѣ, на крыльцѣ, подозвалъ Антона Григорьевича и сказалъ ему своимъ толстымъ голосомъ:

— Антонъ Григорьевичъ, мнѣ очень жаль, что вашъ «Калашниковъ» все еще подъ запретомъ. Сдѣлайте удовольствіе Константину Петровичу: вычеркните эту вашу панихиду...

Рубинштейнъ отступилъ съ поклономъ, упрямо потрясая своею косматою гривою:

— Ваше величество! Что написано перомъ, того не вырубишь топоромъ!*)

*) Теперь „Калашниковъ" допущенъ на сцену но все же — съ огромною „вырубкою топоромъ". (1909).

Единственнымъ исключеніемъ изъ духовныхъ оперъ Рубинштейна, допущенныхъ къ представленію, оказались «Маккавеи», полные, однако, столь искреннимъ и бурнымъ энтузіазмомъ любви къ еврейскому народу, что уже тѣмъ однимъ они получаютъ глубокій политическій смыслъ и значеніе въ деспотическомъ государствѣ, гдѣ евреи унижены и безправны. Остальныя музыкальныя мистеріи Рубинштейна запретны, какъ штунда, какъ мистическія полотна Боровиковскаго, на вѣсъ золота скупленныя хлыстами и скопцами въ тайники своихъ «кораблей», какъ «Святое Семейство» Верещагина, какъ «Распятіе», и, одно время, «Христосъ предъ Пилатомъ» Н. Н. Ге.

Вспомнивъ о «Купцѣ Калашниковѣ», не могу не указать для характеристики политическаго настроенія русскаго искусства, что, какъ скоро оно получило свободу отъ николаевской узды, оно почти ни разу не обратилось къ монархическимъ сюжетамъ съ положительной точки зрѣнія. Послѣднимъ добровольческимъ опытомъ славить Романовъ домъ музыкою были очень слабые «Нижегородцы» чеха Направника на сюжетъ «Юрія Милославскаго». Любимою историческою эпохою русской драматической и лирической сцены становится время Ивана Грознаго, дающее столько простора къ протесту противъ самодержавнаго произвола. «Опричникъ» Чайковскаго, «Купецъ Калашниковъ» и увертюра «Иванъ Грозный» Рубинштейна, «Псковитянка» и «Царская Невѣста» Римскаго-Корсакова отвѣчаютъ въ музыкѣ стихамъ Мея, Островскаго и Алексѣя Толстого, прозѣ Костомарова и Михайловскаго, бронзѣ Антокольскаго, краскамъ Рѣпина, дружно устремленнымъ къ иллюстраціи династическаго кризиса старой Руси, который приготовилъ столько глубокихъ аналогій и нравоучительныхъ аллегорій для новой, самодержавной Россіи.

Тяжеловѣсная, на свинцовый молотъ похожая, реакція Александра III, приплюснувшая мозги нѣсколькихъ поколѣній толстовскою гимназіей и толстовскимъ

Pacob. Petrokolsk...

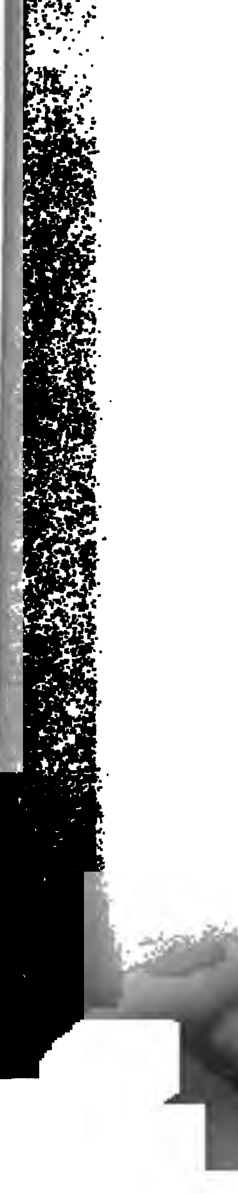
министерствомъ внутреннихъ дѣлъ, отравила и развратила всѣ области умственной русской жизни. Не могла она бесслѣдно пройти и для искусства. Эта реакція была хитрѣе, искуснѣе, практичнѣе и болѣе «себѣ на умѣ», чѣмъ реакція Николая I, съ ея грубымъ нахрапомъ и требованіемъ, чтобы искусство, какъ возовая лошадь, впряглось въ колесницу самодержавныхъ тріумфовъ. Восьмидесятые годы тщательно гнали всякій свободолюбивый протестъ, но къ апоѳеозамъ рабства не вынуждали. Они держались той теоріи, что политика ли осуждающая, политика ли восхваляющая — есть, всетаки, политика: «и лучшая изъ змѣй есть, всетаки, змѣя». Ихъ системою было — убійство политической жизни и политическаго мнѣнія. Ихъ идеаломъ было — отучить умы отъ политики, увлекая ихъ на иные пути, предполагавшіеся безопасною гимнастикою мысли, обращенной въ самое себя, а потому безплодно самое себя расточающей, самое себя пожирающей. Восьмидесятые и первая половина девяностыхъ годовъ — плачевное время сытыхъ кейфовъ мысли, коварно задержанной въ своемъ развитіи на бездѣльный роздыхъ и въ пыткѣ вынужденнаго покоя «позабывшей ближняго для дальняго» и для самой себя. Задачи и размѣры моей бесѣды не позволяютъ мнѣ остановиться подробно на отдѣльныхъ характеристикахъ этой широкой полосы эгоистическаго застоя, отъ вліянія которой не ушла даже такая огромная умственная сила, какъ Левъ Николаевичъ Толстой. Для искусства, антиполитическое настроеніе восьмидесятыхъ годовъ выразилось возвратомъ на давно забытыя тропы «чистаго художества» и поразительно широкимъ развитіемъ театроманіи. Эта послѣдняя овладѣла обществомъ съ такою стихійною силою, что даже и само общество замѣтило ея эпидемическій характеръ и окрестило свою болѣзнь именемъ «театральной психопатіи».

Тысяча девятьсотъ лѣтъ тому назадъ, въ Римѣ передрались поклонники двухъ актеровъ. Принцепсъ народа римскаго, Августъ Цезарь, приказалъ высѣчь обо

ихъ артистовъ, чтобы впредь не ссорились и не выносили своихъ закулисныхъ скандаловъ на улицу, заражая ими толпу. Но одинъ изъ актеровъ, защищаясь, сказалъ:

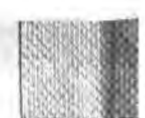
— Что тебѣ за дѣло, цезарь? Вѣдь это же твоя прямая выгода, чтобы народъ, занимаясь нами, не замѣчалъ, что дѣлаешь ты.

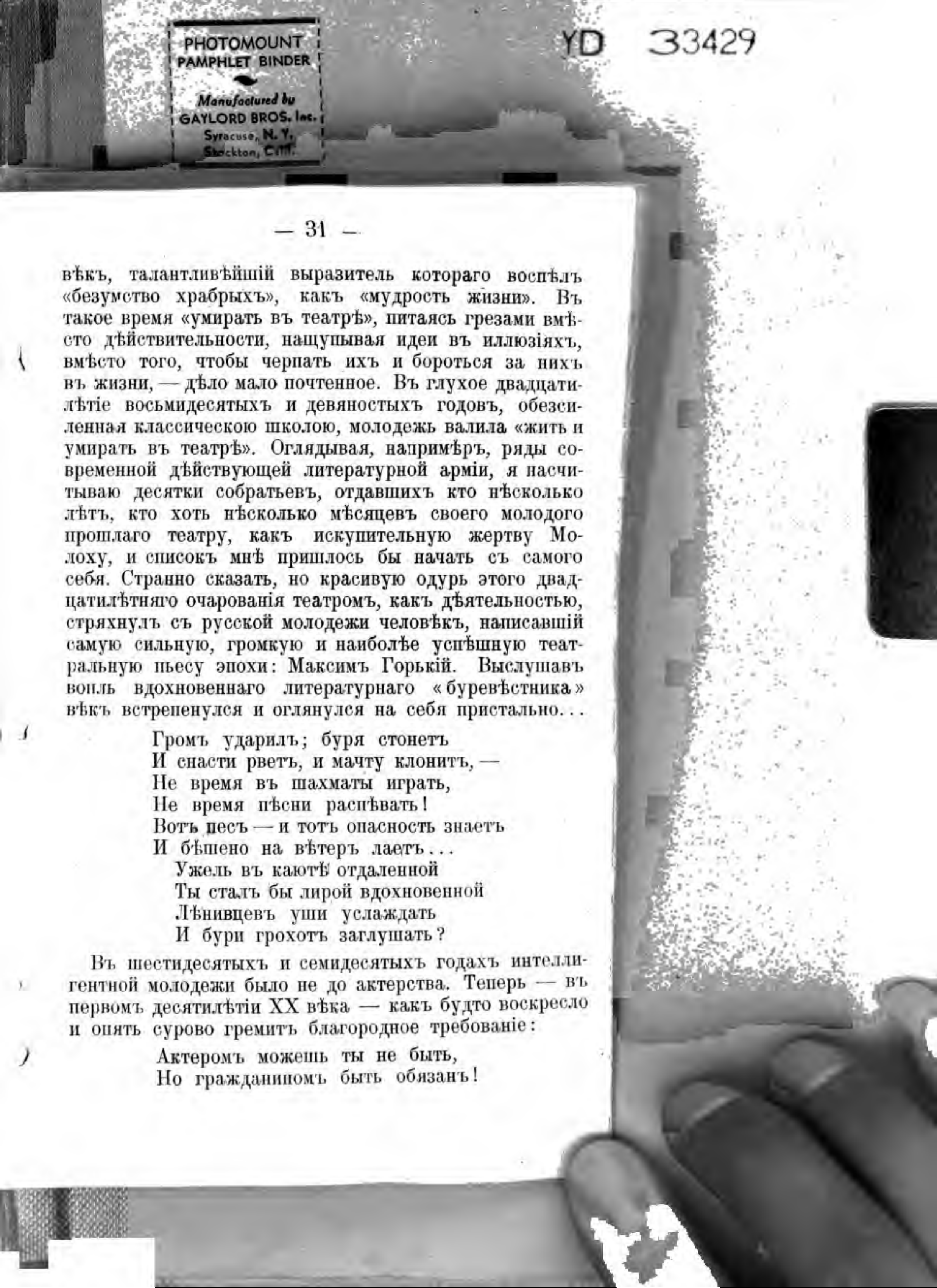
Роль театра въ политической жизни народовъ чрезвычайно двусмысленная и двусторонняя. О театрѣ въ исторіи можно сказать то же самое, что сказалъ о Гумбольдтѣ король Георгъ Ганноверскій: Immer derselbe — immer Republikaner und immer im Vorzimmer des Palastes! — театръ всегда — республиканецъ, лакействующій въ королевской передней. Если мы обраратимся къ исторіи театра, то, за исключеніемъ Англіи, послѣ Кромвеля, гдѣ общественное значеніе его незначительно, во всѣхъ странахъ Европы періоды процвѣтанія театра совпадаютъ съ періодами наиболѣе лютой политической реакціи. Елизавета Англійская, Стюарты, Людовики XIV и XV, Екатерина II, оба Наполеона, Николай I, Александръ III и Николай II, Австрія и Италія подъ гнетомъ Меттерниха имѣли и создавали прекраснѣйшіе театры, какими не можетъ похвалиться ни одно либеральное правительство, и, подъ скипетрами ихъ, эпидемія театральной психопатіи развивалась столько же буйно и широко, какъ еще недавно въ наши дни. Не надо видѣть въ этомъ систематически успѣшномъ цвѣтѣ театра на почвѣ автократіи результатовъ монаршаго меценатства, хотя и оно, разумѣется, чрезвычайно важный факторъ. Разсматривая эпоху Николая I, мы видѣли, что, въ пышномъ блескѣ тогдашней сцены, симпатіи, публики были отданы не тѣмъ послушнымъ и угодливымъ артистамъ, которыхъ осыпали своими милостями державные меценаты, а, напротивъ, тѣмъ, которые имѣли репутацію самостоятельныхъ, строптивыхъ, свободомыслящихъ, — тайныхъ друзей общества противъ деспотическаго государства. Таковы были Мочаловъ, Асенкова, въ которой общество поклонялось не только большому сцениче-



скому таланту, но и дочери казненнаго Рылѣева, Щепкинъ, Мартыновъ. Похороны послѣдняго дали поводъ къ первой уличной политической демонстраціи петербургскихъ либераловъ. Неудобно называть имена въ ближайшемъ къ намъ времени, потому что многіе артисты, любимые публикой по тѣмъ же самымъ причинамъ, еще живутъ и дѣйствуютъ въ Россіи, а давать громкія аттестаціи ихъ свободолюбію значило бы навлекать на нихъ подозрѣнія и непріятности. Такимъ образомъ, въ автократическихъ театрахъ публикѣ всего милѣе то, что борется съ автократіей, и отъ проникновенія въ театръ протестующихъ силъ зависитъ его успѣхъ и процвѣтаніе. Тѣмъ не менѣе, деспоты, которые были поумнѣе, никогда не душили и не преслѣдовали оппозицію театра и очень исправно платили и платятъ жалованье ея представителямъ. Они очень хорошо знаютъ, что мечи, поражающіе тирановъ на сценахъ, сдѣланы изъ картона, и театръ — никогда не судная труба революціи, а много-много, что рупоръ, черезъ который можетъ выкричаться интеллигентная фронда. Они пользуются театромъ, какъ клапаномъ для выпусканія изъ государственной машины паровъ общественнаго недовольства.

Нѣкогда Бѣлинскій приглашалъ современную ему интеллигенцію жить и умереть въ театрѣ. Въ настоящее время Л. Н. Толстой объявляетъ театръ «учрежденіемъ для женщинъ, слабыхъ и больныхъ». Много времени нужно и многой водѣ надо утечь, чтобы переоцѣнка общественнаго института совершила столь рѣзкую эволюцію отъ крайности къ крайность. Я долженъ сознаться: личный взглядъ мой на театръ гораздо ближе къ взгляду Толстого, чѣмъ къ взгляду Бѣлинскаго, понятному и извинительному для печальной эпохи общественнаго безсилія, когда писалъ великій критикъ, но потерявшему смыслъ для быстро умножавшейся и развивавшейся всесословной интеллигенціи послѣреформенной Россіи. А ужъ, въ особенности, въ нашъ вѣкъ, бредящій, какъ молодое вино, нахмуренный, какъ грозовая туча, — въ



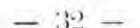


вѣкъ, талантливѣйшій выразитель котораго воспѣлъ «безумство храбрыхъ», какъ «мудрость жизни». Въ такое время «умирать въ театрѣ», питаясь грезами вмѣсто дѣйствительности, нащупывая идеи въ иллюзіяхъ, вмѣсто того, чтобы черпать ихъ и бороться за нихъ въ жизни, — дѣло мало почтенное. Въ глухое двадцатилѣтіе восьмидесятыхъ и девяностыхъ годовъ, обезсиленная классическою школою, молодежь валила «жить и умирать въ театрѣ». Оглядывая, напримѣръ, ряды современной дѣйствующей литературной арміи, я насчитываю десятки собратьевъ, отдавшихъ кто нѣсколько лѣтъ, кто хоть нѣсколько мѣсяцевъ своего молодого прошлаго театру, какъ искупительную жертву Молоху, и списокъ мнѣ пришлось бы начать съ самого себя. Странно сказать, но красивую одурь этого двадцатилѣтняго очарованія театромъ, какъ дѣятельностью, стряхнулъ съ русской молодежи человѣкъ, написавшій самую сильную, громкую и наиболѣе успѣшную театральную пьесу эпохи: Максимъ Горькій. Выслушавъ вопль вдохновеннаго литературнаго «буревѣстника» вѣкъ встрепенулся и оглянулся на себя пристально...

Громъ ударилъ; буря стонетъ
И снасти рветъ, и мачту клонитъ, —
Не время въ шахматы играть,
Не время пѣсни распѣвать!
Вотъ песъ — и тотъ опасность знаетъ
И бѣшено на вѣтеръ лаетъ...
Ужель въ каютѣ отдаленной
Ты сталъ бы лирой вдохновенной
Лѣнивцевъ уши услаждать
И бури грохотъ заглушать?

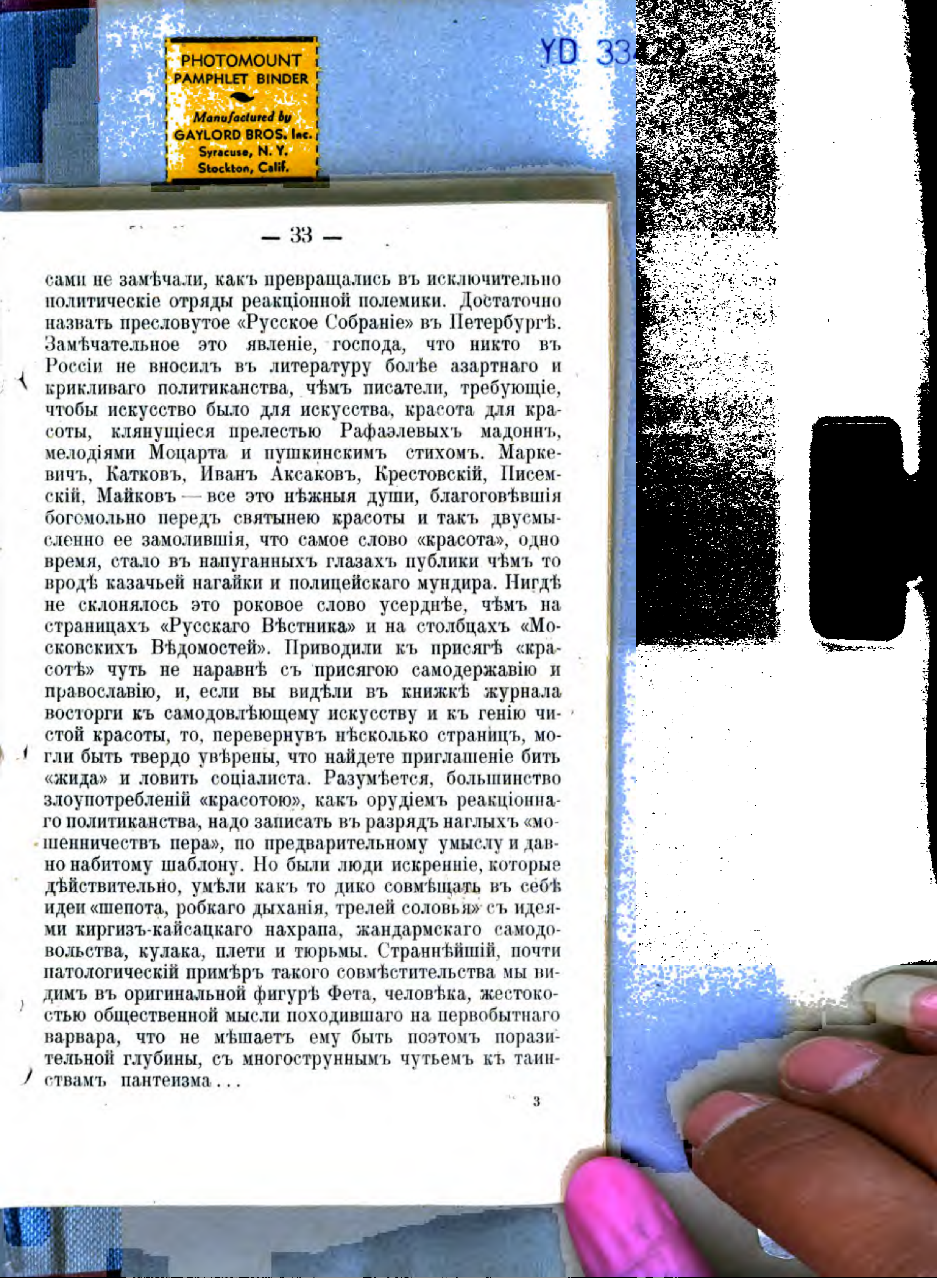
Въ шестидесятыхъ и семидесятыхъ годахъ интеллигентной молодежи было не до актерства. Теперь — въ первомъ десятилѣтіи XX вѣка — какъ будто воскресло и опять сурово гремитъ благородное требованіе:

Актеромъ можешь ты не быть,
Но гражданиномъ быть обязанъ!



Я смѣло ставлю въ этомъ некрасивомъ двустишіи «актера» вмѣсто «поэта», потому что въ наши 1880—1900 годы актерство было совершенно такимъ же невинно культурнымъ прибѣжищемъ для оставленныхъ за чертою общественной самодѣятельности, молодыхъ дарованій, какъ романтическая поэзія — послѣ смерти Лермонтова и до 1856 года, когда Некрасовъ написалъ «Поэта и Гражданина». Молодые люди сороковыхъ годовъ, отъ безволія и безсилія жизни, «шли въ поэты», восьмидесятники и девятидесятники, по тѣмъ же причинамъ, «шли въ актеры».

Повинуясь закону обращенія силы въ сторону наименьшаго сопротивленія, продолжали они, или, лучше сказать, снова начали уходить и въ поэты. Правительственныя попытки воскресить, разрушенный шестидесятыми годами, Парнассъ россійской романтической эстетики систематически проваливались, включая сюда и плутоватый проэктъ С. Ю. Витте одѣвать русскихъ литераторовъ, глядя по выслугѣ, въ академическіе мундиры. Проэктъ этотъ, какъ извѣстно, сорвался по милости Максима Горькаго. Его правительство шуйцею своею пригласило въ храмъ оффиціальной славы, а десницею взяло за воротъ, чтобы отвести въ участокъ. Чеховъ и Короленко, послѣ того, съ негодованіемъ ушли изъ двусмысленной ловушки, которая было ихъ захватила, и пресловутое академическое отдѣленіе изящной словесности обратилось въ трагикомическую кунсткамеру старомодныхъ и никому не нужныхъ призраковъ литературнаго безразличія. Положеніе ихъ въ глазахъ общества было бы смѣшно, если бы не было такъ грустно. На литературу русскую монархизмъ долженъ былъ, наконецъ, съ убѣжденіемъ махнуть рукою, какъ на силу, неисправимо политическую. Политическую настолько въ корнѣ и существѣ своемъ, что даже тѣ искусственные, подложные, мимо-литературные кружки и общества, что возникали съ правительственнаго благословенія, чтобы крестить во имя прекраснаго противъ теченія, на помочи [illegible],



сами не замѣчали, какъ превращались въ исключительно политическіе отряды реакціонной полемики. Достаточно назвать пресловутое «Русское Собраніе» въ Петербургѣ. Замѣчательное это явленіе, господа, что никто въ Россіи не вносилъ въ литературу болѣе азартнаго и крикливаго политиканства, чѣмъ писатели, требующіе, чтобы искусство было для искусства, красота для красоты, клянущіеся прелестью Рафаэлевыхъ мадоннъ, мелодіями Моцарта и пушкинскимъ стихомъ. Маркевичъ, Катковъ, Иванъ Аксаковъ, Крестовскій, Писемскій, Майковъ — все это нѣжныя души, благоговѣвшія богомольно передъ святынею красоты и такъ двусмысленно ее замолившія, что самое слово «красота», одно время, стало въ напуганныхъ глазахъ публики чѣмъ то вродѣ казачьей нагайки и полицейскаго мундира. Нигдѣ не склонялось это роковое слово усерднѣе, чѣмъ на страницахъ «Русскаго Вѣстника» и на столбцахъ «Московскихъ Вѣдомостей». Приводили къ присягѣ «красотѣ» чуть не наравнѣ съ присягою самодержавію и православію, и, если вы видѣли въ книжкѣ журнала восторги къ самодовлѣющему искусству и къ генію чистой красоты, то, перевернувъ нѣсколько страницъ, могли быть твердо увѣрены, что найдете приглашеніе бить «жида» и ловить соціалиста. Разумѣется, большинство злоупотребленій «красотою», какъ орудіемъ реакціоннаго политиканства, надо записать въ разрядъ наглыхъ «мошенничествъ пера», по предварительному умыслу и давно набитому шаблону. Но были люди искренніе, которые дѣйствительно, умѣли какъ то дико совмѣщать въ себѣ идеи «шепота, робкаго дыханія, трелей соловья» съ идеями киргизъ-кайсацкаго нахрапа, жандармскаго самодовольства, кулака, плети и тюрьмы. Страннѣйшій, почти патологическій примѣръ такого совмѣстительства мы видимъ въ оригинальной фигурѣ Фета, человѣка, жестокостью общественной мысли походившаго на первобытнаго варвара, что не мѣшаетъ ему быть поэтомъ поразительной глубины, съ многострунным чутьемъ къ таинствамъ пантеизма...

Фетъ — литературный, но слава Богу, не политическій отецъ того много шумящаго, много осмѣяннаго, но и много поклоняемаго поэтическаго движенія, что называется декадентскимъ. Долгое время путь этого движенія, нынѣ почти уже побѣдоноснаго въ лицѣ Бальмонта и Валерія Брюсова съ товарищами, былъ обставленъ такими уродливыми и крикливыми чудищами общественнаго скандала, что, за вычурными юродствами, ничего нельзя было понять въ этой анархіи стихотворной мысли, ронявшей на землю, вмѣстѣ съ тучами черной сажи, брильянты чистой воды. Очень хорошо видя, понимая и, когда могъ, отмѣчая отрицательныя и патологическія формы, которыя часто принимало декадентство въ своей уже довольно долгой эволюціи, я, однако, съ давняго времени стою на томъ и твержу, что, по періоду броженія, нельзя отвергать силу и достоинство будущаго вина. Чувство смѣлой мысли, чувство буйныхъ талантовъ, дикій Sturm und Drang, сквозь вихри котораго пробивается къ свѣту что то неопредѣленно большое и какъ будто новое, сказывались въ декадентахъ съ первыхъ шаговъ ихъ. Но патологическая скорлупа облекала ихъ плотно и долго. Они затянули свой ученическій періодъ далеко за предѣлы ученическаго возраста. И это — не ихъ частная вина, но несчастіе всего поколѣнія, къ которому они принадлежатъ. Это люди воспитанные восьмидесятыми годами, имъ теперь подъ сорокъ лѣтъ. Дѣти толстовской образовательной системы и юноши въ ужасное, развратное своею принципіальною безпринципностью, царствованіе Александра III, они вступили въ жизнь съ раздавленными, раненными мозгами. Восьмидесятники поздно начинали мыслить: сперва надо было очнуться отъ искусственнаго невѣжества, въ которое насъ погружала утомительная школа, и отъ искусственнаго эгоизма, которымъ обнимала насъ, исполненная реакціи и перепуганная реакціей, жизнь. Позвольте мнѣ цитировать одинъ оптимистическій монологъ изъ моего романа „Восьмидесятники“ относящійся къ поколѣнію, нѣсколько старшему,



чѣмъ творцы декадентскаго движенія, но соприкосновенному съ нимъ многими смежными сторонами.

— Что поранено, можетъ исцѣлѣть, что притуплено, оттачивается. Я сказалъ тебѣ, что мы, въ качествѣ юнаго поколѣнія, оплошали. Но юностью жизнь не кончается. Я поколѣнія нашего не хороню. Нѣтъ, не хороню. Надо ранамъ исцѣлѣть, надо притупленному обостриться, — время нужно, чтобы больные выздоровѣли и вынули изъ подъ спуда свою забитую силу. Понялъ? Мы не въ состояніи выдѣлять изъ своей среды геніальныхъ юношей, мы плохи, какъ молодежь, но, быть можетъ, у насъ будетъ хорошая вторая молодость. Каждый человѣкъ долженъ «найти себя» — только съ того момента начинается его сознательная роль въ обществѣ, дѣльная работа и полезность. Проклятыя мозговыя болячки не дали намъ найти себя въ двадцать — двадцать пять лѣтъ, — быть можетъ, нашему задержанному развитію суждено побѣдить свои тормазы къ 35 годамъ или къ 40. И тогда мы скажемъ свое историческое слово, которое есть у каждаго поколѣнія, и оправдается себя предъ человѣчествомъ захудалый геній нашего вѣка. Вспомни, Борисъ, вспомни своего возлюбленнаго Некрасова: Бывали хуже времена, но не было подлѣй. И вотъ въ эти то времена, которыхъ подлѣе не было, мы учились въ школѣ, которой хуже не было. Эти времена гвоздили насъ своею подлостью по незаросшему темени. Ну, и ничего не подѣлаешь: надо сперва изжить и выбросить изъ организма наслѣдіе подлыхъ временъ, а тогда уже и уповать, что и мы не лыкомъ шиты. Прежнія поколѣнія, найдя себя, потомъ до старости экзаменовались въ вѣрности юношескимъ идеаламъ, въ твердости юношескихъ убѣжденій. А нашему поколѣнію, чтобы найти себя, нужно будетъ забыть, что мы были молоды и какъ мы были молоды... А, забывъ, говорю тебѣ: можетъ быть, и воскреснемъ!

— Наше поколѣніе уже грѣшитъ и смердитъ, и нагрѣшитъ и насмердитъ еще больше. Но это не оно грѣшитъ и смердитъ, потому что оно за себя не отвѣт-

ственно и въ себѣ не вольно. Нельзя исказить мозгъ безъ того, чтобы не была искажена жизнь. Измятые мозги — скверные путеводители: они толкають насъ на шальныя, кривыя дороги. И тысячи будутъ ходить по кривымъ дорогамъ и думать, что онѣ — прямыя, а настоящее, прямое почитать кривымъ. Я пророчествую тяжкія времена затменія и пустоты, пророчествую мелкое насиліе, кровь, развратъ ума и воли, житье въ собственное брюхо, проповѣдь звѣринаго эгоизма, торжество невѣжества, тріумфъ тщеславія, апоѳеозъ холопства, самое разностороннее и утонченное пакостничество. Мы удивимъ міръ своимъ паденіемъ, и міръ отъ насъ презрительно носъ отворотитъ. И, все таки, клянусь тебѣ, Борисъ: стоитъ жить и есть на что питать надежду. Ибо мозги — сверхъестественно живучая штука, и въ жизни неистощимо кипитъ цѣлючая вода. Исцѣлѣютъ люди, и будетъ вѣкъ просвѣтленія — эра нашего покаянія. Великаго покаянія, Борисъ! Каждою душою, всѣмъ обществомъ, всею громадою... Я думаю, что нашъ больной и спящій геній — именно геній покаянія...

Хочу быть дерзкимъ, хочу быть смѣлымъ,
Изъ сочныхъ гроздій вѣнки свивать,
Хочу упиться роскошнымъ тѣломъ,
Хочу одежды съ тебя сорвать!
Хочу я зноя атласной груди!
Мы два желанья въ одно сольемъ.
Уйдите, боги! Уйдите, люди!
Мнѣ сладко съ нею побыть вдвоемъ!
Пусть будетъ завтра и мракъ и холодъ,
Сегодня сердце отдамъ лучу.
Я буду счастливъ! Я буду молодъ!
Я буду дерзокъ! Я такъ хочу!

Это знаменитое стихотвореніе — своего рода символъ вѣры эгоистическаго оргіазма, въ которомъ сладострастно и капризно металась красавица муза Бальмонта и которому каждая по-своему вторили музы другихъ



декадентовъ. Но оно осталось уже далеко позади и въ жизни, и въ творчествѣ поэта. Самолюбивый восторгъ вознесъ его, какъ бога, на вершину Олимпа, но, очутившись на вершинѣ, г. Бальмонтъ увидѣлъ слишкомъ ясно, что возноситься и мечтать себя богомъ не стоило. На Олимпѣ нѣтъ ни нектара, ни амброзіи, ни самодовольныхъ братьевъ-боговъ. Тамъ только камни, ледъ и одиночество. И задумался свѣтлый, солнечный богъ и вдругъ понялъ онъ, что, играя своею волею и силою, зашелъ совсѣмъ не туда, куда зоветъ своихъ избранниковъ долгъ человѣческій. А съ земли летятъ глухіе, человѣческіе звуки: «Каменьщикъ» Брюсова, мрачный и зловѣщій, строитъ тюрьму, которую суждено разрушить грядущему поколѣнію... Люди, лихорадочно работающіе надъ своими талантами, жадные къ накопленію знаній жизнью и книгою, декаденты не могли застыть ни въ дикомъ весельи чувственности, ни въ сектантскихъ экстазахъ мистическаго эгоизма. Праздникъ жизни кончился. Любимцы боговъ затосковали въ царствѣ наслажденій, наединѣ съ своимъ избалованнымъ «я», и уже стучатся къ землѣ, къ бунтовскому очагу Прометея, къ огнямъ страданія и борьбы.

Кто близокъ былъ къ смерти и видѣлъ ее,
Тотъ знаетъ, что жизнь глубока и прекрасна.
О, люди, я вслушался въ сердце свое
И знаю, что ваше несчастно...

Декадентская критика поняла и подняла изъ забвенія «кнутомъ изсѣченную» музу Некрасова, — статья о немъ Бальмонта по истинѣ вдохновенна. И шепнула имъ воскресшая, мученическая муза про новые пути, за которыхъ оргіастическій восторгъ родится изъ жертвы за брата своего, про новыя обязанности къ людямъ, безъ которыхъ даже самое пестрое и изящное забвеніе въ себѣ — не болѣе, какъ цвѣтами украшенное свинство... И ноги ихъ уже касаются этихъ чистыхъ, тернистыхъ путей, и я чувствую, я предвижу, я хочу вѣрить: станутъ и пойдутъ по нимъ твердо, хотя, можетъ быть, и обольются кровью...



Я не пишу ничего о томъ, какія минуты, часы, и цѣлые дни провелъ я, думая о томъ, что сейчасъ въ Россіи. И хотя Брюсовъ воскликнулъ: Мы — пророки, ты — поэтъ, — и хотя разглагольствующіе барашки, мыслящіе себя тиграми, не видѣли и не слышали меня, — я оказался до мучительности точно предвидящимъ. Хотя, все же, это еще превзошло мои ожиданія. Да, при всей черной мнительности, такого позора и такого унизительнаго ужаса нельзя было ждать. Передъ отъѣздомъ изъ Коруньи, гдѣ я былъ счастливъ, я прочелъ въ испанскихъ газетахъ, что Горькій приговоренъ къ повѣшенію. У меня потемнѣло въ глазахъ. Въ эту ночь я какъ будто потерялъ разсудокъ. Какъ въ Берлинѣ, когда я прочелъ о разстрѣляніи беззащитныхъ рабочихъ. Быть можетъ, это сказка? Съ тѣхъ поръ я отрѣзанъ отъ Европы и не узнаю ничего до пріѣзда въ Кубу. Но я не хочу, не могу объ этомъ ни думать, ни говорить. Что я чувствую — знаетъ, кто знаетъ меня...

Это вопль — изъ мексиканскаго дневника Бальмонта, оглашеннаго въ 4-мъ № «Вѣсовъ». Дневникъ носитъ названіе «Въ странахъ солнца». Какой трагически-насмѣшливый разладъ съ содержаніемъ!... Бальмонтъ, ѣдущій въ страну солнца, — солнца, чтобы «видѣть которое онъ пришелъ въ этотъ міръ», — это красиво, это глубоко, это звучитъ, какъ изящный, многозначительный миѳъ, это — пламенный и страстный Фаэтонъ, посланный матерью Клименою поклониться своему отцу Геліосу.

«Я въ этотъ міръ пришелъ, чтобы видѣть солнце»... А, счастливецъ! любимецъ боговъ! Ты въ этотъ міръ пришелъ, чтобы видѣть солнце? Такъ — на же, смотри: гдѣ бы ты ни былъ, Николай II, Треповъ, Васильчиковъ, Владиміръ покажутъ тебѣ его — тусклое, какъ мертвецъ, — сквозь пороховый дымъ отъ залповъ, истребляющихъ безоружную толпу, кровавое, заплаканное, испуганное, преступное солнце 9-го января... Ты ѣдешь въ кругосвѣтное путешествіе? Увы! Какъ догнало тебя въ счастливой Корунѣ солнце 9-го января, такъ



догонятъ и другія русскія солнца далекихъ русскихъ позоровъ и страданій… Догонитъ тебя кровавая баня бакинскихъ Варфоломеевскихъ дней, въ которыхъ одни христіане не постыдились истреблять другихъ руками мусульманской орды, науськанной на грабежъ и убійство; догонитъ житомирскій погромъ, который только потому не потрясъ всю Европу тѣми же ужасами, какъ кишиневскій, что притерпѣлась уже Европа къ русскимъ безобразіямъ, и, ежедневными впечатлѣніями, одно другого мрачнѣе, у нея мозоль на душѣ натерло; догонятъ залпы, уничтожающіе рабочихъ въ Польшѣ; догонятъ вопли охранителей, подстрекающихъ темнаго мужика пройтись по странѣ поголовною рѣзнею всѣхъ, кто ищетъ свободы для народа, — пусть молъ хоть Пугачевщина, да не конституція! догонятъ безславіе Мукдена и утопленники Зусимы: гекатомбы, какихъ никогда не удостоивались даже тѣ свирѣпые мексиканскіе боги, знакомиться съ которыми поѣхалъ г. Бальмонтъ. Николай II ихъ перещеголялъ! И не одинъ разъ заставятъ эти запоздалыя солнца померкнуть въ глазахъ поэта то яркое солнце, что зарождаетъ въ Мексикѣ птицъ-бабочекъ и птицъ-мухъ. И, какъ теперь въ дневникѣ своемъ, будетъ онъ ломать себѣ руки и восклицать:

— А! Зачѣмъ я уѣхалъ, зачѣмъ, зачѣмъ…

Ахъ, господа! Намъ въ этомъ парижскомъ залѣ, полномъ вольной, полувольной и всего чаще невольной оторванности отъ русскаго рубежа, слишкомъ знакомъ этотъ мучительный вопль разобщенія съ дѣйствительностью того громаднаго восточнаго застѣнка, что называется современною Россіей… Въ чьемъ сердцѣ не звучатъ тѣ же сомнѣнія, угрызенія, надрывы, по десяти, по сту разъ въ день, при каждой новой вѣсти съ русскаго сѣвера и юга? Кто не борется съ настойчивымъ соблазномъ броситься подъ смертоносную колесницу Джаггернаута, грохочущую тамъ — на Вислѣ, на Невѣ, на Волгѣ, въ городахъ Чернаго моря? Кому не приходится десятки разъ доказывать себѣ преждевременность жертвы, общественную потребность въ экономіи силъ,





необходимость ждать болѣе рѣшительныхъ минутъ отечественнаго призыва? И, все доказавъ холодными наблюденіями ума, не находить въ нихъ ни малѣйшаго утѣшенія и оставаться съ сердцемъ, изрубленнымъ горестными замѣтами какого то тяжкаго стыда, безпричинно и безпредметно упрекающей совѣсти?

Когда Фаэтонъ, сынъ солнца, хотѣлъ взвиться къ пламенному отцу своему, земное страданіе повисло на его крыльяхъ, и вопило къ нему:

Ты ли оставишь меня? Нѣтъ! Ты — мой! Ты земля и отойдешь въ землю! Вернись, чтобы сорасняться съ землею!

И честолюбивыя крылья не осилили полета, и рухнулъ, и убился о землю Фаэтонъ...

Будемъ какъ солнце! — могучимъ и красивымъ призывомъ подарило насъ современное русское искусство, изъ устъ все того же г. Бальмонта. Да, господа, будемъ, какъ солнце! Но не забудемъ и той старой сказки, что разсказалъ намъ когда то Генрихъ Гейне:

Солнце! Ты обличитель безсонный!

Обличитель и мститель. Въ далекой сибирской степи инородецъ, безвѣстно зарѣзанный врагомъ, брызжетъ кровью своею къ свѣтлому солнцу на небѣ и ему завѣщаетъ: отмсти за меня! Русскому народу,—безоружному, изсѣченному нагайками, истрѣбленному царскими и, по волѣ царской, японскими пулями, голодному, больному, полубезумному отъ смертной тоски, заблудившемуся безъ выходовъ, измаянному безсильнымъ бореніемъ своихъ гнѣвовъ, — какъ дикарю сибирскому, только и остается, что вопіять кровью своею къ солнцу своему. Такъ слушайте же этотъ протяжный предсмертный вопль, дѣти солнца! — люди науки, люди литературы, люди искусства, люди всякой интеллигентной дѣятельности и мысли. Слушайте вопль и повинуйтесь голосу его, потому что имъ плачетъ, хрипитъ и проклинаетъ растоптанная свобода! До тѣхъ поръ, пока она будетъ лежать и захлебываться кровью своею, напра-



сны, безправны и антипатичны будутъ всѣ ваши одинокіе полеты ввысь. Тамъ, гдѣ человѣчеству не обезпечено право свободно мыслить и свободно дышать, не можетъ быть ни красоты для красоты, ни самодовлѣющаго искусства, ни отвлеченно размышляющей науки.

Удивительно, — говоритъ о музыкѣ Бенедиктъ въ шекспировскомъ «Много шума изъ ничего», — какъ бараньи кишки вытягиваютъ слезы изъ глазъ и чувства изъ сердца человѣка! Да! Но — кто способенъ тщательно и хладнокровно прислушиваться, достаточно ли высокой тональности ноты извлекаетъ его смычекъ изъ сухихъ бараньихъ кишокъ, въ то время, когда за стѣною выматываютъ кишки изъ живыхъ людей, — не бывать тому артистомъ, способнымъ вытягивать слезы изъ глазъ и чувства изъ сердца! И не поэтъ тотъ, кто теперь, когда сердце ищетъ простыхъ словъ и созвучій, зажигающихъ на битву и посвящающихъ въ страданіе, будетъ корпѣть надъ бумагою, стараясь выдѣлать стихи свои въ виртуозную форму размѣра, отъ котораго, за трудностью, отказывались древніе греческіе трагики! По теоріи господъ Сафоновыхъ, вокальный артистъ и вокальная артистка, въ дни, когда наши братья гибнутъ за общую свободу, должны сидѣть дома, за піанино, усердно выдѣлывая горломъ трели и группетто, а отнюдь не вступаться за жертвъ разстрѣлянія и не браниться съ преображенскими офицерами, какъ, въ сердечномъ порывѣ, поступила Валентина Ивановна Куза въ роковой день 19-го января, за что и уволена личнымъ его величества приказомъ отъ службы въ императорскихъ театрахъ. Г-жа Куза — совсѣмъ не политическій человѣкъ, и смѣлый поступокъ ея только самодержавная, не прощающая тупость могла объявить предумышленнымъ и чуть не въ составѣ какого-то заговора. Но это былъ — вопль непосредственнаго чувства, крикъ сердца, и онъ доказалъ, что у г-жи Куза есть сердце: первый и необходимый для артиста капиталъ, не пріобрѣтаемый никакими гаммами, сольфеджами и экзерсисами! Ибо — провѣрять алгеброю гармонію до-

статочно, чтобы сдѣлаться Сальери, но не Моцартомъ!

Какъ кстати вспомнились мнѣ эти имена! «Моцартъ и Сальери» — дивная драматическая поэма Пушкина — сравнительно такъ еще недавно облеклась въ музыкальные звуки, сплетенные для нея геніемъ Николая Андреевича Римскаго-Корсакова, композитора, чья благородная гражданская смѣлость украсила освободительное движеніе русской интеллигенціи однимъ изъ наиболѣе яркихъ, громкихъ, вызвавшихъ уваженіе всего міра, фактовъ. Авторъ «Псковитянки», «Снѣгурочки», «Садко», «Кащея», «Царя Салтана», «Царской Невѣсты», — глава русской музыки и, казалось бы, больше всѣхъ въ ней сказочникъ и отвлеченникъ, человѣкъ, жившій только въ искусствѣ, запертой въ своемъ кабинетѣ, наединѣ съ видѣніями новыхъ мелодій и фантастическими сплетеніями гармоніи, никогда не вступавшій ни въ какія житейскія волненія, корысти и битвы, — вдругъ поднялъ голову, отложилъ въ сторону ноты и карандашъ и твердымъ голосомъ заявилъ именно некрасовское требованіе:

> Артистомъ можешь ты не быть,
> Но гражданиномъ быть обязанъ.

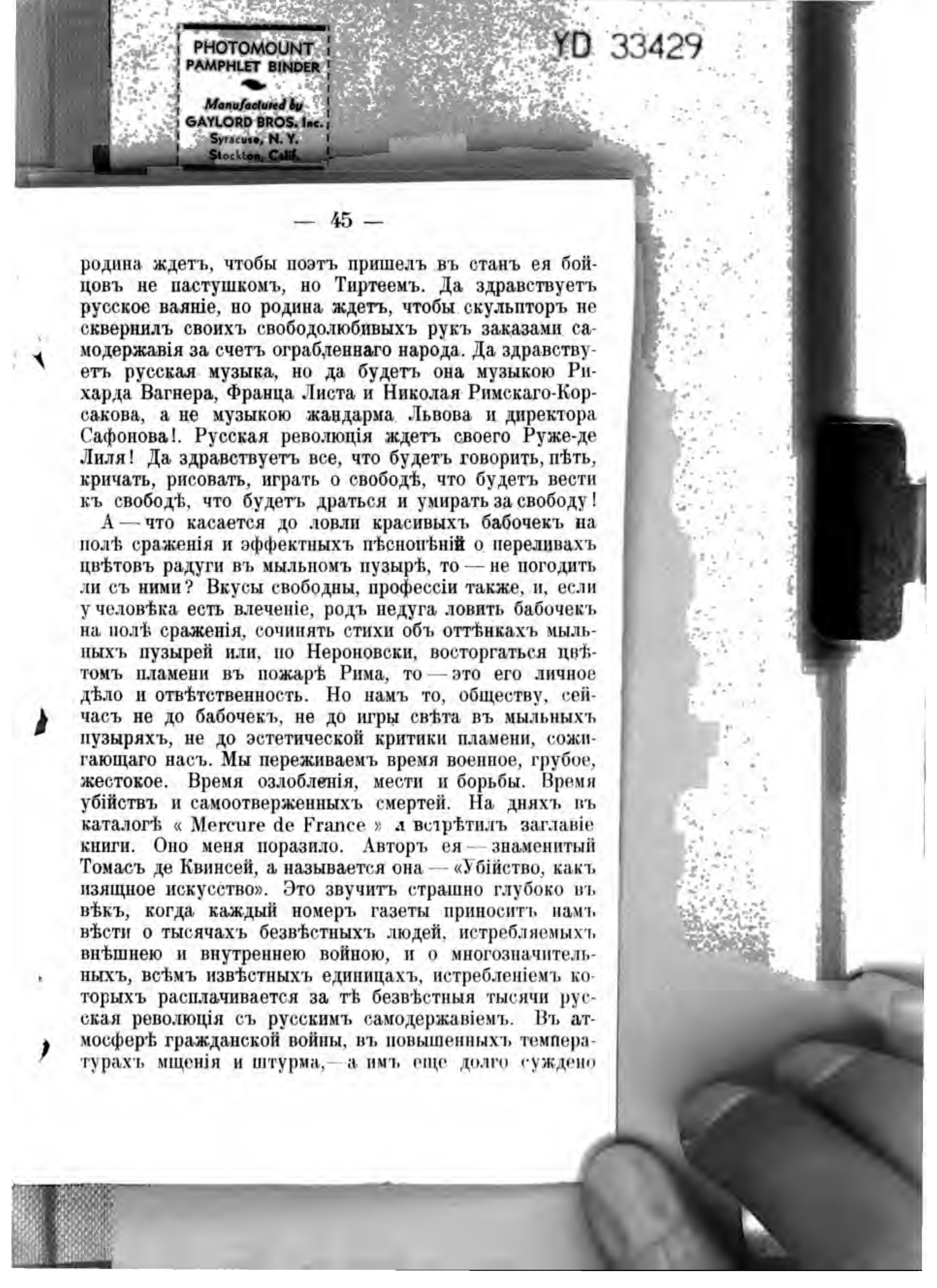
Этотъ шестидесятилѣтній человѣкъ — съ жизнью, замкнутою въ искусствѣ, какъ въ кованномъ ларцѣ, — грудью выступилъ за право учениковъ своихъ быть людьми и гражданами прежде, чѣмъ музыкантами, и крикнулъ на цѣлый свѣтъ, что безплодно и жалко искусство, которое отрицаетъ въ жрецѣ своемъ чувство и потребность свободы. Результаты протеста извѣстны слишкомъ хорошо: Николай Андреевичъ, гордость русскаго искусства, всемірно признанный творецъ-художникъ, былъ уволенъ изъ профессоровъ петербургской консерваторіи, какъ штрафованный музыкальный бюрократъ, не умѣвшій оправдать довѣрія начальства. Печать обоихъ полушарій ахнула, глумясь надъ новымъ скандаломъ, такъ откровенно разоблачившимъ ту тайну просвѣщеннаго абсолютизма, что даже искусство тер-

нимо имъ лишь, покуда оно живетъ въ государствѣ праздною забавою, способною отвлекать общество отъ гражданскихъ мыслей. Кажется, нѣтъ ни въ Европѣ, ни въ Америкѣ музыкальнаго учрежденія, которое не поспѣшило бы выразить своихъ симпатій къ простому и спокойному мужеству Римскаго-Корсакова и глубокаго презрѣнія къ правительственной съ нимъ расправѣ. Россія отвѣтила маститому композитору сотнями благодарныхъ адресовъ съ десятками тысячъ подписей, и, въ концертахъ, произведенія Римскаго-Корсакова слушаются, стоя. Честь, которой до сихъ поръ насильно требовалъ для себя жандармскій, якобы народный, гимнъ, добровольно отдана вдохновеннымъ гимнамъ человѣка, доказавшаго самоотверженнымъ примѣромъ, что свобода искусства невыдѣлима изъ свободы общества. Къ лаврамъ Римскому-Корсакову не привыкать стать. За свою славную жизнь онъ принялъ ихъ цѣлыя рощи. Но теперь на его сѣдую голову опустился рѣдкій для артиста, дубовый вѣнокъ, которымъ римляне вѣнчали гражданскую заслугу. Пожелаемъ же всѣмъ сердцемъ, чтобы благородный примѣръ Николая Андреевича, уже поддержанный товарищески его знаменитыми друзьями Глазуновымъ и Лядовымъ, широко распространялся въ артистической средѣ, и дубовый вѣнокъ все чаще и чаще украшалъ головы слугъ художества во всѣхъ его отрасляхъ. Нѣтъ и не можетъ быть свободы искусства въ странѣ рабовъ. Она — обманъ, лесть, фикція. Художникъ, который хочетъ и ищетъ свободы искусства, долженъ бороться за свободу общества, въ которомъ и для котораго искусство живетъ.

Въ старой поэмѣ «Братья», принадлежащей перу Полонскаго, а онъ былъ эстетъ изъ эстетовъ, есть эпизодъ, какъ русскій художникъ, во время осады Рима французскими войсками, бросилъ свою мастерскую и съ ружьемъ въ рукахъ пошелъ на стѣны — защищать святую свободу вѣчнаго города красоты. Такъ художники Ренессанса, въ смутныя времена Италіи, откладывали въ сторону кисть и рѣзецъ, чтобы превращаться въ

военныхъ инженеровъ, литейщиковъ, бомбардировъ. Микель Анджело укрѣплялъ Флоренцію противъ Борджія, и пуля Бенвенуто Челлини положила на мѣстѣ Карла Бурбона. Школьные сухари любятъ указывать на античный примѣръ науки не отъ міра сего: какъ Архимедъ погибъ отъ солдатскаго меча за вычисленіями круговъ, не замѣтивъ, что Сиракузы взяты штурмомъ и отданы на грабежъ побѣдителей. Но забываютъ отмѣтить одну маленькую подробность, — что круги, за которыми такъ отвлеченно замечтался великій математикъ, исчислялись имъ для сооруженія новыхъ машинъ, чтобы защищать отъ осады родной городъ и гнать прочь его поработителей.

И вотъ — я думаю, что мы переживаемъ такое же критическое время, когда вся умственная энергія націи, а въ томъ числѣ и весь ея научный и художественный трудъ, должна соединиться въ одномъ напряженіи — добыть Россіи гражданскую свободу и вознести народную волю, какъ высшій законъ политическаго существованія. Въ настоящее время слишкомъ выяснено, что безъ тяжкихъ потерь и кровавыхъ боевъ успѣхъ этотъ достигнуть быть не можетъ. Самодержавіе ничуть не расположено поступиться хоть частью своего произвола. Оно совершило свои мобилизаціи; пора и обществу приняться за мобилизацію свободы. Народъ, которому предстоитъ дѣло разрушенія огромной и крѣпко защищенной власти, лишенъ оружія, чтобы разрушать и обороняться, и все современное, чѣмъ онъ можетъ быть вооруженъ, слишкомъ слабо или слишкомъ дорого, чтобы серьезно противодѣйствовать богатому и до зубовъ бронированному врагу-Голіаоу. Дѣло свободной науки, долгъ химиковъ, физиковъ, механиковъ, воспитанныхъ и образованныхъ усиліями русскаго народа, найти для него и подарить ему новыя средства самозащиты и нападенія, и — да здравствуетъ тотъ невѣдомый, но близкій человѣкъ будущаго, которому это удастся! Народу нужно оружіе, нужны бойцы, нужны вожди, нужны барабанщики, нужны знаменосцы. Да здравствуетъ русская поэзія, но



родина ждетъ, чтобы поэтъ пришелъ въ станъ ея бойцовъ не пастушкомъ, но Тиртеемъ. Да здравствуетъ русское ваяніе, но родина ждетъ, чтобы скульпторъ не сквернилъ своихъ свободолюбивыхъ рукъ заказами самодержавія за счетъ ограбленнаго народа. Да здравствуетъ русская музыка, но да будетъ она музыкою Рихарда Вагнера, Франца Листа и Николая Римскаго-Корсакова, а не музыкою жандарма Львова и директора Сафонова!. Русская революція ждетъ своего Руже-де Лиля! Да здравствуетъ все, что будетъ говорить, пѣть, кричать, рисовать, играть о свободѣ, что будетъ вести къ свободѣ, что будетъ драться и умирать за свободу!

А — что касается до ловли красивыхъ бабочекъ на полѣ сраженія и эффектныхъ пѣснопѣній о переливахъ цвѣтовъ радуги въ мыльномъ пузырѣ, то — не погодить ли съ ними? Вкусы свободны, профессіи также, и, если у человѣка есть влеченіе, родъ недуга ловить бабочекъ на полѣ сраженія, сочинять стихи объ оттѣнкахъ мыльныхъ пузырей или, по Нероновски, восторгаться цвѣтомъ пламени въ пожарѣ Рима, то — это его личное дѣло и отвѣтственность. Но намъ то, обществу, сейчасъ не до бабочекъ, не до игры свѣта въ мыльныхъ пузыряхъ, не до эстетической критики пламени, сжигающаго насъ. Мы переживаемъ время военное, грубое, жестокое. Время озлобленія, мести и борьбы. Время убійствъ и самоотверженныхъ смертей. На дняхъ въ каталогѣ « Mercure de France » я встрѣтилъ заглавіе книги. Оно меня поразило. Авторъ ея — знаменитый Томасъ де Квинсей, а называется она — «Убійство, какъ изящное искусство». Это звучитъ страшно глубоко въ вѣкъ, когда каждый номеръ газеты приноситъ намъ вѣсти о тысячахъ безвѣстныхъ людей, истребляемыхъ внѣшнею и внутреннею войною, и о многозначительныхъ, всѣмъ извѣстныхъ единицахъ, истребленіемъ которыхъ расплачивается за тѣ безвѣстныя тысячи русская революція съ русскимъ самодержавіемъ. Въ атмосферѣ гражданской войны, въ повышенныхъ температурахъ мщенія и штурма, — а имъ еще долго суждено

не умѣряться, но рости! —новое «изящное искусство», открытое де Квинсеемъ, несомнѣнно заслоняетъ и отстраняетъ на задній планъ всѣ другія, старыя. По Руси грозною, безстрашною поступью, какъ въ неотвратимомъ гипнозѣ, движется новая, десятая муза; въ рукахъ ея — бомба, Броунингъ, а на шеѣ — веревочная петля. Ея вдохновенія таинственны, громадны и оглушительны. Она — какъ пепелъ вулкана — творитъ, разрушая. Вокругъ нея трепещетъ грохотомъ выстрѣловъ и взрывовъ мучительная симфонія хаоса, въ которомъ зачинается и зрѣетъ новый государственный порядокъ. Художественные исполнители симфоніи носятъ роковыя, уже мистическія имена Балмашева, Гершуни, Сазонова, Каляева. За дирижерскимъ пюпитромъ сидитъ, мрачно считая тяжелымъ жезломъ своимъ бѣгущіе такты и подавая знаки къ вступленію все новыхъ и новыхъ оркестровыхъ силъ, грозный капельмейстеръ-титанъ — полная вопіющей нужды и отчаянія, жизнь народная. А роковая партитура, по которой безпощадный капельмейстеръ слѣдитъ неотступно громадное нарастаніе своей стихійной симфоніи, носитъ могучее имя *Народной Воли*.

Paris, 1905, VI, 21.


PHOTOMOUNT
PAMPHLET BINDER
Manufactured by
GAYLORD BROS. Inc.
Syracuse, N. Y.
Stockton, Calif.
YD 33429


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA


PHOTOMOUNT
PAMPHLET BINDER
Manufactured by
GAYLORD BROS. Inc.
Syracuse, N. Y.
Stockton, Calif.
YD 33429



Сочиненія Александра Амфитеатрова, изданныя въ пользу революціоннаго движенія въ Россіи:

„СОВРЕМЕННЫЯ СКАЗКИ".

Выпускъ 1-ый. **Сказка объ Иванѣ-мужикѣ и Петр[ѣ] запорожскомъ казакѣ** (Печатается 2-ое изд.).

Выпускъ 2-ой. **Сказка о богинѣ. — Сказка о слонах[ъ].**

Выпускъ 3-ій. **Грѣхопаденіе Минервы** (Печатается 2-[ое] изданіе).

Выпускъ 4-ый. **Смерть Ироніи.**

Цѣна каждому выпуску за границею 50 сантимовъ и [...] копеекъ въ Россіи.

Франко-русскій союзъ и 9-ое января (Письмо [къ] Жану Жоресу). Цѣна 25 сант.

Женщина въ общественныхъ движеніяхъ Росс[іи]. Цѣна 50 сант.

Искусствои русская современность. Цѣна 50 сан[т].

ПЕЧАТАЮТСЯ:

Вредная раса.

5-ый выпускъ „Современныхъ Сказокъ".

Архитектурный проектъ Государственной Думы.

„ГОСПОДА ОБМАНОВЫ".

Исторія романа и ссылки.

АДРЕСЪ АВТОРА:

France, Paris, Auteuil, Villa Montmorency, Avenue Boufflers, 2.

Запросы на изданія прошу адресовать по этому адресу.

